Mimen,

Historische Miniaturen

von

Paul Landau

FNV

Paul Landau

Mimen

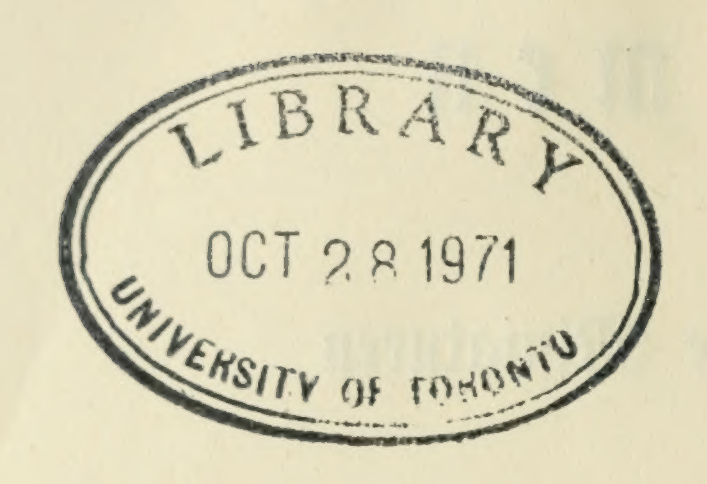
Mimen

Historische Miniaturen

von

Paul Landau

Erich Reiß Verlag
Berlin 1912


LIBRARY
OCT 28 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

Inhaltsverzeichnis

Von Art und Kunst des Mimen.
Eine Einführung.

> Gleichwie keine menschliche Vernunft den alltäglichsten und gemeinsten Akt der Natur auszuführen vermag, diese aber doch nie müde wird, in immer neuer Fülle der Erkenntnis der Vernunft sich aufzudrängen, so zeigt der Mime dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menschlichen Daseins, um von ihm, der keine einzige dieser Möglichkeiten erfinden könnte, verstanden und selbst zu einem höheren Dasein erlöst zu werden.
>
> Richard Wagner.

In der Mimik ist der psychologische Urgrund aller schauspielerischen und dramatischen Kunst zu suchen. Jene unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen, die in den Gebärden und dem Mienenspiel des Gesichts unsre Gefühle und Leidenschaften widerspiegeln, erfahren eine bewußte Weiterbildung, eine rhythmisch kunstgemäße Steigerung, indem das intensive Miterleben fremder Lebensvorgänge zur Nachahmung reizt und in pantomimischen Mitbewegungen zum Ausdruck kommt. Der primitive Mensch wird von einem Vorgang, den er sieht, der all seine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so ergriffen, daß er sich mit dem Vorgang in seiner ekstatischen Erregung ganz eins fühlt. Das Erlebnis zwingt ihn zur Darstellung, da ja jeder starke Eindruck zu einer Nachbildung des Miterlebten notwendig herausfordert. Er versetzt sich so lebhaft in die Gestalt, die er nachahmt, daß er ganz mit ihr verschmilzt, und aus diesem leidenschaftlichen Mitfühlen und Nachbilden einer Handlung entsteht die erste Form eines dramatisch-schauspielerischen Schaffens, der „mimische Tanz“. Überall bei

den primitiven Völkern, bei den Papuas so gut wie bei den Eskimos, tritt diese ursprünglichste Rhythmisierung der Gebärdensprache, dieses Ur-Drama, als eine Nachformung des Lebens in seinen verschiednen, dem Menschen bedeutsamen Erscheinungen auf. Seine großen Erlebnisse, Krieg und Jagd, Liebe und Tod, Säen und Ernten, die den Wilden im Innersten aufwühlen, weil sie ihm als die heiligen Offenbarungen seiner Götter erscheinen, drängen ihn gewaltsam zum mimischen Ausdruck. Die Leidenschaften, die in seinem Mienenspiel aufzucken, die instinktiven Bewegungen und Gesten, die seinen erregten Körper durchzittern, erklingen nun im rhythmisch geordneten Tanz, geben ein Abbild des Lebens in großen Umrissen. Da führen etwa Malaien einen Tanz auf, in dem sie die Tätigkeit des Säens darstellen, im festlichen Zug Furchen zu ziehen scheinen, mit feierlichem Schwung fingierte Körner ausstreuen und im ekstatischen Reigen das befruchtete Feld den Gewalten des Himmels empfehlen. Oder die Melanesier, deren mimische Tänze das Entzücken aller Forscher hervorgerufen haben, schildern in ihren Gebärden, wie sie zur Jagd ziehen, ahmen das Fliehen des Wildes nach, zeigen sich selbst und das Tier bei der Verfolgung. Hier ist bereits eine Tierpantomime entwickelt, in der der Naturmensch eine unendlich feine Beobachtung und hohe Nachahmungskunst verrät. Wie er das Hüpfen des Froschs mit obligater Quakbegleitung, wie er den Känguruhsprung und die Bewegungen der Beutelratte darstellt, das zeugt von außerordentlicher Kraft des körperlichen Ausdrucks; bald schreitet er zu mannigfaltigeren Szenen aus dem Tierleben fort, läßt auch die „jüngeren Brüder“ der Tiere, die Menschen, sich einmischen, oder er führt pantomimische Schilderungen mythischer Ereignisse vor, bei denen Götter und Dämonen, Sterne und Wolken auftreten. Kommt dann zu diesen Bewegungsfolgen in Rede und Gegenrede das gesprochene Wort hinzu, so ist die primitivste Form des Dramas, der Mimus, geschaffen.

Gebärde, Rhythmus, Wort — Mimik, Tanz und Schauspielkunst entwickeln sich also aus dem einen Keim der miterlebten Nachahmung, bilden als „die drei urgeborenen Schwestern“ einen „innig verschlungenen Reihen“, sind in den Anfängen alles dramatischen Geschehens unauflöslich miteinander verknüpft. Die mimische Geste ist es, die diesen Künsten gemeinsam ist. Deshalb war es richtig von Richard Wagner, wenn er in seinem schönen Aufsatz „über Schauspieler und Sänger“ für diesen nachahmenden Gebärdenkünstler, ja für den Bühnenkünstler überhaupt, den Namen „Mime“ wählte. Der mimische Trieb ist nach seiner tiefsinnigen Auffassung zunächst nur als fast dämonischer Hang zur Selbstentäußerung anzusehen. Zu dieser ekstatischen Verdrängung und Aufopferung des Bewußtseins von sich selbst muß sich beim genialen Mimen aber noch die klarste Besonnenheit gesellen, vermöge deren auch der Zustand der Selbstentäußerung in demselben Bewußtsein sich spiegelt. „Es ist das Bewußtsein des Spieles, welches befreiend eintritt . . . Es verleiht dem genialen Mimen das kindliche Wesen, durch das er sich so liebenswürdig von seinen unbegabteren Genossen, als auch von seiner ganzen bürgerlichen Mitwelt auszeichnet.“ Die spezifische Begabung des Mimen äußert sich im mimischen Darstellungstrieb, der von Natur aus Nachahmungstrieb ist und zur Kunst wird, wenn er von der Nachahmung zur Nachbildung hingeleitet ist. Einen gewaltigen Läuterungsweg legt so der Künstler zurück, wenn er sich von der Nachahmung der sinnlichen Erscheinungen des gemeinen Lebens, wo er nicht mehr war als „der Affe des Künstlers“, abwendet und emporsteigt bis zur Nachbildung des Niegesehenen und Nieerfahrenen, zur Darstellung des Ideals. So erscheint Wagner der Mime „als das unmittelbare Glied der Natur, durch welches diese absolut realistische Mutter alles Daseins in euch (dem Publikum) das Ideal berührt“. In seiner Leistung trifft man die Grundelemente aller und jeder Kunst in der höchsten Mannigfaltigkeit, ja in einer keiner andern Kunst

erreichbaren Kraft an. Die plastische Leibesbewegung, dargestellt im musikalischen Rhythmus, ist der Boden aller reinmenschlichen Kunst. Daher ist die Tanzkunst die realste aller Kunstarten. „Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Teil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß notwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden erst verständlich.“ Aber von der breitesten Darstellung allgemein leiblicher Empfindungen zum dichtesten feinsten Ausdruck bestimmter geistiger Affekte des Gefühles und der Willenskraft schwingt sich die Tanzkunst erst auf, wenn sie sich statt des rohsinnlichen Rhythmus die geistig sinnliche Sprache zum Führer erwählt, wenn sie zur eigentlichen Mimik wird und im Drama sich entfaltet. Auf dem Wege dazu ist die Pantomime, in der sich das edelste Streben der modernen Tanzkunst kundgibt; aber „sie will, wie jede vereinsamte egoistische Kunstart, für sich alles sein, alles können und alles allein vermögen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Mensch erst fertig ist, der Sprache, Gebrauch zu machen“. Die Kunst des Schauspielers und Sängers steht also für Wagner auf der Höhe alles mimischen Schaffens, da sich in ihr am reinsten die Idee seines Gesamtkunstwerkes entwickelt.

Wer jedoch diese Künste danach ordnet, wie sich das Mimische, die Kraft der Gebärdensprache, am stärksten in ihnen ausdrückt, wird zu einer andern Stufenleiter kommen. In diesem Sinne haben wir Schauspielkunst, Tanzkunst und Pantomime einander folgen lassen. In

der Schauspielkunst ist die Geste noch an Wort und Dichtung geknüpft, eingebettet in die Form einer fremden, der poetischen Kunst; im Tanz wird sie durch den musikalischen Rhythmus bestimmt, in den Ton gehüllt; in der Pantomime ist sie frei, selbstherrlich, folgt nur dem eignen Gebot. Eine immer reinere und selbständigere Entfaltung des mimischen Elementes soll also in den drei Teilen unsres Buches zum Ausdruck kommen, eine dreifache Emanation des Mimen im Wagnerschen Sinn, immer mehr befreit und erlöst von allen Fesseln und Schranken. Die Mimik, dieser Urgrund und Keim aller Kunst, wird in ihrem Kampf mit den anderen Künsten, der Dichtung, der Musik, verfolgt. Lange haben Geste und Wort in der Geschichte des Theaters um den Vorrang gerungen. In der Antike blieb die Gebärdensprache stets ein viel wichtigerer Bestandteil der Bühnenkunst als bei uns. Aus der primitiven Tierpantomime, dem Tanz der Böcke beim Dionysosfest, hat sich die attische Tragödie entwickelt; am Ende der antiken Kunst in der römischen Kaiserzeit steht wieder die Pantomime, diesmal als letzte erstarrte Form des dramatischen Ausdrucks. Zudem war auf dem antiken Theater der Mime vielfach eine gesonderte Erscheinung: während der Sänger in bewegungsloser Ruhe sein Lied vortrug, stand neben ihm der Schauspieler, der in lebendiger pantomimischer Darstellung die Gefühle und Szenen der Musik in Gebärden ausdrückte. Wie nun die Geste überhaupt das ursprünglichere und naivere Darstellungsmittel ist, so überwiegt sie auch in den Anfängen unsrer modernen Schauspielkunst. Solch ein Sieg der Mimik zeigt sich in der Herrschaft der Stegreifkomödie, in der das Wort nur als willkürliche Zugabe zu den ganz auf die Geste gestellten pantomimischen Szenen, den „Lazzi", erscheint. „Unstreitig liegt im Improvisieren der Grund und Kern aller mimischen Begabung, alles wirklichen Schauspieltalentes." Dies Wort Wagners gipfelt in dem Bekenntnis, er habe gewünscht, sein Werk

durchaus nur improvisiert vor sich aufgeführt zu sehen, weil dann die mimische Kraft am klarsten hervorgetreten wäre.

Im Kampf mit der Stegreifkomödie, von ihr beeinflußt, aus ihr heraus sich entwickelnd, sehen wir Ekhof und Schröder heranwachsen, die beiden ersten schauspielerischen Genies, die Deutschland hervorgebracht. Alle die Persönlichkeiten, die vor Ekhof in unsrer Bühnengeschichte auftauchen, verschwimmen entweder in der Dämmrung einer unsichern Überlieferung, wie der so lange arg überschätzte Magister Velthen, oder sind, wie die tüchtige Neuberin, nur mäßige Schauspieler. Auch Ackermann, der bedeutendste Prinzipal aus dieser Kindheitszeit unsres Theaters, war als Darsteller doch nur in einem eng begrenzten Fach, den Soldatenrollen, ein wirklicher Künstler. So ist denn Ekhof der erste große deutsche Schauspieler, der „Schulmeister" der deutschen Bühne, der den pantomimischen Künsten der Komödianten die Schönheit des Worts und die feststehende Gesetzlichkeit der Dichtung entgegenstellt. Aber dieser großartige Sprecher ist doch noch immer in der Gebärdensprache des Stegreifspiels befangen, führt seine „Zepteraktionen" und derbkomischen Lazzi aus, hält im „stummen Spiel" an der Tradition fest. Der junge Schröder ist Tänzer, Improvisator, Springer und Akrobat; er durchmißt den Kreis aller mimischen Formen und stellt erst auf der Höhe seines Schaffens das Gleichgewicht zwischen Wort und Geste in der Schauspielkunst her, schafft die Gesetze der Bühnendarstellung, die für all seine Nachfolger maßgebend geworden sind. Durch ihn wird die von Ekhof begonnene und bereits wacker angebahnte Reform des Theaterspiels vollendet, wie er in seiner Hamburger Direktionsführung zugleich das Muster einer unter hohen künstlerischen Gesichtspunkten geleiteten Bühne aufstellt. Mit erstaunlicher Schnelligkeit und Kraft ist so die deutsche Schaubühne von dem Lessing-Spieler Ekhof und dem ersten Shakespeare-Darsteller Schröder

auf die Höhe der klassischen Dichtung gehoben. Mit ihrer Durchführung einer geregelten Schauspielkunst für ein regelmäßiges Drama, durch die unsre heutige Form des Bühnenspiels erst möglich wurde, war eine Zurückdrängung des mimischen Elements verbunden, eine Einschränkung und Schematisierung der Gebärde, die ihren deutlichsten Ausdruck in dem von Goethe geschaffnen und begünstigten Weimarer Bühnenstil fand. Eine abgemessene Steifheit der Geste, eine starre Reliefwirkung des Schauspielers ward hier durchgesetzt, deren pathetische Stilisierung im Gegensatz zu der von Schröder gepredigten und befolgten Natürlichkeit der „Hamburger Schule" steht. Die großen Schauspieler, die wie Fleck und Lud. Devrient in Schröder ihren „Meister" verehrten, hielten an einer eifrigen Pflege der Gebärdensprache fest und bewahrten stets dem „stummen Spiel", diesem Überrest der Pantomime auf unsrer Bühne, sein Recht und seine Bedeutung. So wurde denn kein Weimaraner, auch nicht Goethes liebster Schüler Pius Alexander Wolff, der ideale Verkörperer der durch Schiller heraufgeführten Blütezeit der dramatischen Dichtung, sondern der von Hamburg her beeinflußte Fleck, der das Triumvirat der drei großen Schauspieler des 18. Jahrhunderts vollzählig macht und diese erste Entwicklung unsrer Schauspielkunst krönt.

Man wird neben diesen Dreien vielleicht Iffland vermissen. Aber seine große historische Bedeutung ist doch vor allem in seiner Berliner Direktionstätigkeit begründet. Seine vielbewunderten schauspielerischen Leistungen lagen in einer von Schröder erlernten realistischen Beobachtung, führten in ihrer behutsam sorgfältigen Ausmalung des Details den schauspielerischen Stil von der monumentalen Höhe, dem gewaltigen Schwunge Flecks fort. Der echte Nachfolger des „einzigen" Fleck ist Ludwig Devrient, dessen dämonisch umschattetes Bild uns zugleich aus der harmonischen Helle der klassischen Zeit in die ungewissen Dämmerungen der Romantik zieht. Neben diesem ausgesprochenen

Repräsentanten einer Begabung, die im genialen Rausch, in einer unbewußten Verzückung schafft — der gleichen Art gehören Fleck, die Schröder-Devrient, Döring, die Wolter, Mitterwurzer, Matkowsky an — steht als sein Gegenpol, kaum minder groß und fast ebenso stark fortwirkend, der stolze Typus des „denkenden Schauspielers", der Realist Seydelmann, in dessen Natur eine besonnene Klarheit das Grundelement ist, ebenso wie bei Ekhof, Schröder, Kainz. Den grübelnden, bohrenden Zug seines Wesens zeigt in verschärftem Maße Ludwig Dessoir, den wir als das Muster eines ausgezeichneten, in seinen Grenzen genialen „Episodenspielers" gewählt haben. In Seydelmann hat man schon Elemente jenes Virtuosentums entdeckt, das von Eßlair bis zu Dawison und dann bis zu Barnay und Haase eine so große Rolle in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts spielte. Eine wirkliche Bereicherung hat die Kunst des Mimen von diesen Meistern des Effekts nicht empfangen; sie sind leuchtende blendende Blitze am Himmel der Bühne, die nichts von jener gleichmäßigen dauernden Helligkeit haben, wie sie die Sterne ausstrahlen. Eher wird man vielleicht einen der „Klassizisten" vermissen, die vor allem Schönheit, nicht Charakteristik geben wollten, so Emil Devrient oder Adolf Sonnenthal. Aber diese Meister harmonischen Gleichmaßes schienen uns, wie so mancher andre bedeutende Schauspieler, keinen ausgeprägten Typus des mimischen Künstlers darzustellen.

Prägnante, unvergänglich einzigartige Typen jedoch sind Döring, in dem wir das vorwiegend humoristische Genie schildern wollen, Mitterwurzer, der erste ganz „moderne" Mime, sind Matkowsky, der ideale Heldenspieler, Kainz, dem es gelungen ist, aus unerbittlicher Wahrheit und schärffster Charakteristik eine neue Schönheit und Harmonie erstehen zu lassen, sind die Schröder-Devrient und die Wolter, die beiden Frauen, in denen sich uns das Ideal der großen Schauspielerin am reinsten offenbart. Wenn man von den vielen berühmten Salondamen, Naiven, Soubretten

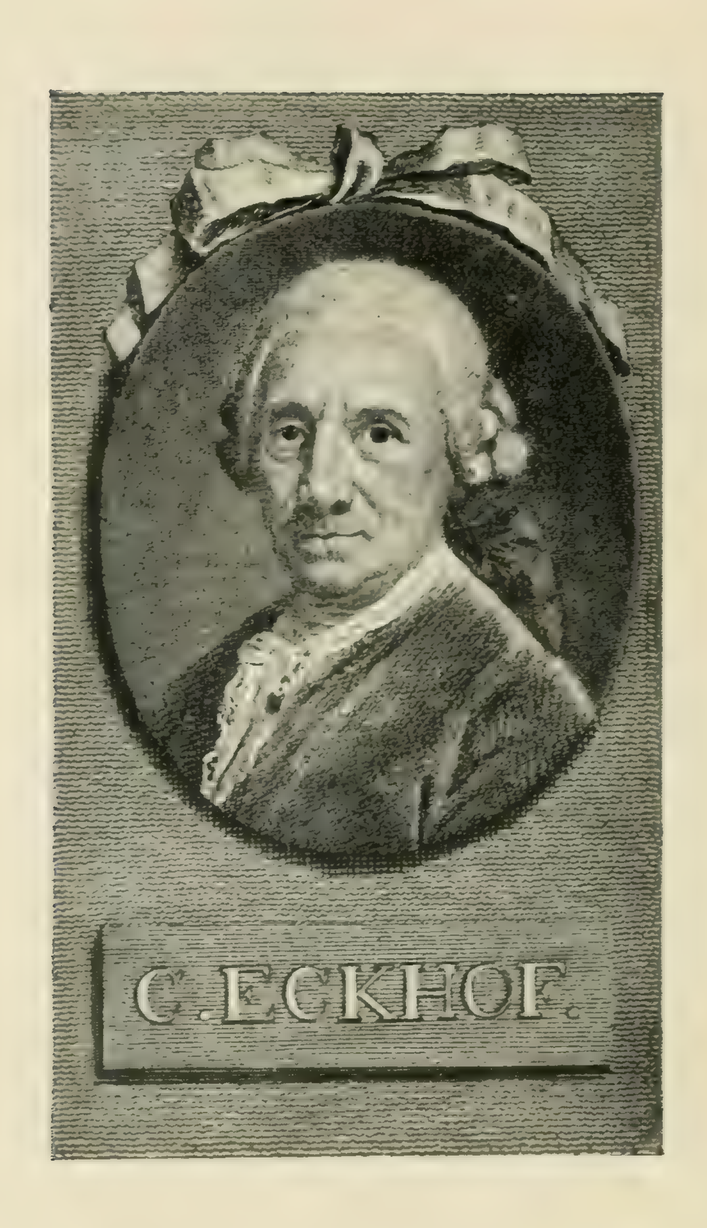
absieht, die im Kleinen groß waren, kämen wohl am ehesten neben ihnen Sophie Schröder und Julie Rettich in Betracht, die wunderbare Sprecherinnen, aber nicht ebenso große mimische Künstlerinnen waren. In der Schröder-Devrient und der Wolter nun leben alle schauspielerischen Kräfte im herrlichsten Verein: die eine ist das geniale dämonische Weib, die andere die Tragödin schlechthin.

Während in der Schauspielkunst die Männer überwiegen, ist die Tanzkunst der Frauen vorbehalten. Was die großen Tänzer, ein Gardel und Vestris, geleistet, ist uns heute nur noch technisch begreiflich. Den Zauber der Persönlichkeit trug erst das Weib in den Tanz, indem sie sich ganz als verführerisches, sinnlich berauschendes Wesen gab. Das ist die große Bedeutung der Camargo; deshalb erscheint sie an der Spitze der Tänzerinnen. Neben ihr steht die Gestalt der Fanny Elßler, die die „Göttin des Biedermeiers“ wurde, wie Camargo die des Rokoko. Auf ernsteren, erfindungsreichen Pfaden wandeln dann die Sallé und die Taglioni, die strengen, vielsagend-ahnungsvollen Schönheitspriesterinnen der Rousseau-Zeit und der Romantik, die bereits aus der musikalischen Sphäre heraus in das nur von der Geste beherrschte Reich der Pantomime streben. In den Theorien des Reformators der Tanzkunst Noverre, in mannigfachen Zwischengattungen wie den „lebenden Bildern“ der Lady Hamilton, der Haendel-Schütz, drückt sich diese Sehnsucht nach dem Drama der reinen Gebärde aus; sie findet ihre Erfüllung in der Persönlichkeit Jean Gaspard Deburaus, der alle Tendenzen der Romantik zur reinen Kunst der Mimik verwirklicht. In der kurzen Blüte des „Théâtre des Funambules“ tritt in der modernen Schauspielkunst die einzige Erscheinung zutage, die zu der Herrschaft der Pantomime in der Antike eine Parallele bieten kann. Hier offenbart sich der Triumph des mimischen Künstlers, die Apotheose der Gebärde, die von jeder Hemmung, von jeder Vermischung mit Fremdartigen befreit ist. Diese in Deutschland kaum bekannte Episode in

der Geschichte der Mimik soll den Schluß und in gewisser Hinsicht den Höhepunkt unsres Buches bilden.

Zu stets konsequenterer, endlich völlig einseitiger Betonung des Mimischen schreiten wir vor, wenn wir in dieser Porträtreihe die Reiche der Schauspielkunst, der Tanzkunst, der Pantomime durchwandern. Wir verfolgen die Entwicklung der deutschen Bühne von ihren Anfängen an, da sie aus den Niederungen der fahrenden Komödianten aufsteigt, da sie sich der Verschwisterung mit Tanz und Pantomime entwindet, wir erleben die rasch erreichte Höhe mit in ihren Helden Schröder und Fleck und nehmen dann Teil an den Großtaten schauspielerischen Genies, an allen Wandlungen des schauspielerischen Stils im 19. Jahrhundert bis hinein in die jüngste Vergangenheit, da ein großer Mime wie ein Gott gefeiert, bei seinem Tode wie ein König betrauert ward. Auch den höchsten Reiz der Tanzkunst sehen wir sich entfalten, nachdem sie sich aus den Fesseln der Oper und des Dramas befreit. In den gefeierten Künstlerinnen aus vier Epochen, Rokoko, Klassizismus Romantik und Biedermeier, verkörpert sich der Reiz einer persönlich empfundenen Tanzkunst, der Geist der rhythmisch bestimmten Mimik. Und schließlich geben Schauspielkunst und Tanz ihre charakteristische Eigentümlichkeit auf: Sprache und Musik; im stummen Spiel, im lautlosen Tanz entfaltet der Pantomime seine Meisterschaft. Solche historische und ästhetische Zusammenhänge schließen ein enges geistiges Band um diese Miniaturen, lassen sie vielleicht als eine kleine ausgewählte, wohl zusammengestimmte und zusammengehörige Porträtgalerie erscheinen, wenngleich auch hier als das wichtigste Motiv der Urbetrieb aller Sammelleidenschaft wirksam war: die Freude an der einzelnen genialen Individualität.

Deutsche Schauspieler.


C. ECKHOF.

Der deutsche Roscius.

Eine Ekhof-Silhouette.

Die deutsche Bühne war der Nachbarn Hohn;
Verzerrung galt für Witz, Kopffechten und Gebelle
Für Leidenschaft! da sandt' Natur uns ihren Sohn.
Ein Proteus von Gestalt, ein Zauberer im Ton,
Stieß er den Unsinn vom entweihten Thron
Und setzte Wahrheit an die Stelle.

Gotter.

In der Frühe eines Maimorgens 1773 traten drei Besucher in die Wohnung des berühmten Schauspielers Ekhof, der damals als Stern der Weimarer Schauspieltruppe glänzte. Es waren der Verleger Nicolai, dem sein Freund Lessing diesen Mann als „einzig in seiner Art" gelobt, und sein Kollege August Mylius, die beide zur Messe nach Leipzig reisten; der langjährige Korrespondent Nicolais für die „Allgemeine Bibliothek" Musäus führte sie bei seinem Freunde ein. Als der „deutsche Roscius" wurde Ekhof von seinen Verehrern gepriesen; in dieser Zeit einer aufdämmernden Geistesgröße, deren ferne Ahnung die Gemüter verwirrte, übertrug man gern die antiken Idealbilder in die kleinstädtisch enge Wirklichkeit. Aber wie fadenscheinig auch der Ruhm der deutschen Pindare, Horaze und Sapphos sein mochte, der Schauspieler verdiente den Ehrennamen des Mannes, von dem Cicero gesagt: „Denn Roscius ist nicht nur als Künstler so würdig wie keiner, auf der Bühne betrachtet zu werden, sondern auch als Mensch so würdig wie keiner, dort nicht zu erscheinen." Man kann nun zwar ein Genie nicht weniger ehren, als wenn man, wie die Aufklärer und auch Goethe noch, nur „von seiner edlen Persönlichkeit" spricht, „die dem Schauspielerstande eine gewisse Würde mitteilte, die er bisher entbehrte". Der ehrsame „Vater der deutschen Komödianten" aber, der sein Leben lang an

der Hebung seines Standes gearbeitet, legte hohen Wert auf diese Bezeichnung, die mehr den tugendhaften Bürger als den großen „Darsteller des Lebens“ in seiner Individualität betonte.

Nun trat er scheu und verlegen den fremden Herren entgegen, eine unbedeutende, verkrümmte Erscheinung, im schäbigen Schlafrock, mit der Nachtmütze auf dem Kopf, aus der die nicht ganz kurz abgeschnittenen Haare, wie er sie unter der Perücke trug, struppig herabhingen. In sein hageres und kummervolles Gesicht waren tiefe Furchen eingegraben; seine Frau, die er über alles liebte, lebte im Wahnsinn bei ihm, und ein schwerer Schatten dieses Verhängnisses lag über seinem Heim, über seinen Zügen. Die Fremden hatten keine Gelegenheit gehabt, den Meister auf dem Theater zu sehen; sie baten um eine Probe seiner Kunst. Nach einigem Widerstreben ließ sich Ekhof, der bei seiner bescheidenen Abwehr der an ihn gerichteten Schmeicheleien merklich stotterte, dazu herbei. Man bat ihn um den Monolog des Medon im siebenten Auftritt des vierten Aktes aus dem „Codrus“ des Herrn von Cronegk. Der Held des Dramas bietet darin sein Leben als Opfer an, um den gefangenen Codrus zu retten. Ekhof setzte seine Brille auf und begann die steifen, eintönig reimenden Alexandriner zu rezitieren:

„Grausame Pflichten, hört nur einmal auf zu kämpfen,
Mein Herz ist allzu schwach, den innern Streit zu dämpfen . . .“

Welche Veränderung! Verschwunden mit einem Male das verlegene traurige Greislein in Schlafrock und Brille! Das wundervolle ergreifende Organ, die bedeutenden, sanft leuchtenden Augen beseelten die matten Worte mit einer unendlichen Würde, mit dem Ausdruck des edelsten jugendlichen Gefühls. Kein Pathos, keine Deklamation! Schlicht natürlich, innig frei strömten die Verse. Schloß man die Augen, so sah man im Geiste den heldenmütigen, opferbereiten Prinzen, der sich den Tod aus Vaterlandsliebe

und Freundschaftsfülle in jünglingshafter Schwärmerei ersehnt.

Nach dieser affektvoll heroischen Szene bat Nicolai um jenen berühmten Auftritt aus Voltaires Zaire, in dem der achtzigjährige Lusignan seine beiden Kinder wiederfindet. Ekhof mochte das Stück lange nicht mehr gespielt haben; er holte sich das Buch und setzte sich damit hin. Die hölzernen schlechten Verse der deutschen Übersetzung kamen mühsam und stockend von seinen Lippen; hin und wieder sagte er ein Wort noch einmal oder verbesserte sich. An Stelle der beiden Kinder, deren Rollen er mit veränderter Stimme sprach, standen ein paar alte Stühle da; er neigte sich liebevoll zu ihnen, er streichelte, er umarmte sie; überquellende Liebe, eine milde stille Zärtlichkeit zitterte in dieser reinen Greisenstimme, jubelte in steter Steigerung empor aus dem spät sich offenbarenden Vaterglück. Die Hörer waren so gerührt, daß ihnen die hellen Tränen über die Backen liefen. . . . .

Kaum hatte er die Szene geendigt, sprang Ekhof, der die Wirkung seiner Kunst sah, rasch und elastisch vom Stuhle auf, wie ein junger Bursch, schnalzte mit den Fingern, warf den Schlafrock auf die Erde, und nun sagte er in raschem Tempo aus dem plattdeutschen Nachspiele „Der Bauer mit der Erbschaft" eine Szene auswendig her, so drollig und originell, daß das heiterste Auflachen die Tränen der Besucher sogleich vertrieb. Nichts mehr von der vorigen Würde und Größe, nichts von der innig tiefen Empfindung! Bis auf die ausgebogenen Knie, die herabhängenden Schultern, bis auf jede Muskel des Gesichts stand hier ein niederdeutscher Bauer da, komisch auch in der geringsten seiner Bewegungen. Wie possierlich war sein breiter, watschelnder Gang, wie unnachahmlich die schlenkerige Haltung der Arme, die wunderliche Verdrehung der Finger bei den plumpen Gebärden!

\+ + +

In dieser Szene offenbart sich das tiefste Geheimnis von Ekhofs heut längst entschwundener, schwer zu fassender Kunst, offenbart sich vielleicht die höchste Wirkung des großen Schauspielers überhaupt. Dieser unbegreifliche Mensch machte im Leben mit seinem schleppenden Gange, seinem stets von Schnupftabak beschmutzten Rock und seiner ungekämmten Perücke einen unscheinbaren, verwahrlosten Eindruck; am Abend aber, wenn er als König oder Minister die Bühne betrat, war er der geborene Herrscher, alles in seinen Bann, ja auf die Knie zwingend, alles um sich her überstrahlend. Auch hier wirkte er durch nichts Äußerliches. In jenen französischen Staatskleidern, die die Verehrung der Louis XIV.-Epoche für lange Zeit auf der deutschen Bühne eingebürgert hatte, trat er auf und erschien zunächst wie ein geputzter Affe! ... Johann Elias Schlegels „Canut“ wird gegeben, ein bedeutendes und doch eintöniges Werk aus der Frühzeit unserer klassischen Dichtung, dessen ärmliche und dürftige Größe aber schon Schiller vorbereitet. Der Held ist der frühmittelalterliche König Knut der Große von England und Dänemark. Unter den Hofschranzen und Kriegern steht eine kleine Gestalt mit großer Knotenperücke, goldbesetztem Federhut, mit Stern und Band; nichts Majestätisches oder Königliches in diesem steifen, dürren Körper! Die eingefallene Brust wird durch das ausgestopfte Herz etwas gehoben, das unter dem Kleide eingenäht ist. Die ungeheuren Ballen der Füße zu verdecken, fällt diesem wenig königlich aussehenden Herrscher nicht ein. Seine Gebärden sind schematisch, einförmig, ja maschinenmäßig. Die Linke liegt fast immer auf den Rücken, die Rechte steckt zumeist im Busen und stützt sich nur selten auf den Krückstock, der gewöhnlich an der rechten Hand baumelt. Aber diese skurrile Puppe wächst zum Helden und Herrscher empor durch das Wunder des Genies. Der bloße Schwung seiner Rede, das Ergreifende im Ton seiner Stimme, der würdevolle Ausdruck seines Gesichts strahlen etwas Über-

wältigendes aus, lassen keinen Gedanken aufkommen, der von dem Charakter der Rolle abgelenkt hätte.

In seiner großen stolzen Seele durchlebte dieser Mann alles, was er darstellte, mit tiefer Inbrunst. Er war Canut, der edelmütig Verzeihung statt Rache übt; er Cato, der vom Leben mutig und frei Abschied nimmt. Auf seinem Antlitz malte sich die ganze Folge seiner Empfindungen, sein lebendiges Wort überzeugte den Hörer sofort von der Wahrheit seines Gefühls. Er weinte den Kummer des Liebenden nicht in rührseligen Tränen heraus; er klagte nicht die Leiden des Vaters vor. Er gab vielmehr den Seelenzustand selbst statt der äußeren Zeichen, packte das Herz und riß auch den Widerstrebenden fort. So konnte er die Gemüter überfließen lassen in Wehmut und in Lust, wie er wollte. Sein Hauptmittel war sein Organ, dessen donnernde Macht ohnegleichen war auf der Bühne; es hatte einen unwillkürlich ergreifenden Wohllaut, tief wie Orgelton und hell wie Glockenklang. Diese Stimme, der nie ein Mensch widerstanden, legte Melodie in die holprigsten, rauhesten Verse. Hub er als Oedipus seine Rede voll unnachahmlicher Innigkeit an:
„Ihr Völker, die der Schmerz in diesen Tempel führt,
Bringt Tränenopfer dar, vielleicht wird Gott gerührt“,
dann ergriff ein heiliger Schauer das ganze Publikum. Von der Natur waren ihm außer diesem einzigartigen Instrument melodischen Ausdrucks nur noch ein paar nicht große, aber in eigenem Glanz strahlende blaue Augen gegeben, die aus tiefen Höhlen gebietend blitzten und des heftigsten wie des sanftesten Blickes mächtig waren.

Wie war es möglich, daß der Sohn eines Hamburger Stadtsoldaten, der sich als Schreiber notdürftig sein Brot verdient, dann von seiner inneren Stimme getrieben, unter die verachteten Komödianten gegangen war, eine ganze Welt der Hoheit, Größe und Schönheit in sich trug? Nie hat der Geist einen größeren Sieg über den Körper

errungen als in ihm. Die Roheit und Niedrigkeit, aus der er entsprossen, in der er lange gelebt, sie hinterließen allerdings ihre Spuren bisweilen bei seinem Auftreten. Bis zuletzt warf man ihm vor, daß er nie bekannt geworden sei mit dem Tone der großen Welt. Mitten in seiner Rede wandte er sich kaum ein wenig weg, um auszuspucken; als eleganter Hofmann in Voltaires „Nanine" blieb er in der Liebesszene mit untergeschlagenen Beinen sitzen. Deshalb konnte er sich auch in niedrig komischen Rollen gehen lassen wie der ärgste Hanswurst. Das derbe niederdeutsche Naturell, wie es sich vom Reinecke Fuchs und Till Eulenspiegel bis zu Fritz Reuter und Wilhelm Busch so humorvoll geäußert, entfaltete sich dann bei ihm in den gröblichsten Zoten, den stärksten Übertreibungen. Wir würden heute erstaunt sein, nicht nur den Knecht in der alten Farce vom Maître Pathelin, sondern auch die Meistergestalten Molières, den Tartuffe, den Bürger als Edelmann, den eingebildeten Kranken u. a., als tolle Clowns dargestellt zu sehen. Groß war Ekhof nur in den täppisch-dummen Bauernfiguren eines Holberg oder den derben Gestalten einiger Hamburger Lokaldichter, z. B. in Borkensteins „Bocksbeutel"; da gab er wirklich ein Stück echtester Heimatkunst, den Menschen der niederdeutschen Ebene mit all seinem starken Erdgeruch im unverfälschtesten Platt.

Überhaupt hafteten diesem ersten schauspielerischen Genie unseres Theaters, das durch ihn aus seinen Kinderjahren heraustrat, noch manche Züge der alten Bühnentradition an. Wie er in den komischen Rollen die Späße des Pickelherings der englischen Komödianten beibehielt, so beharrte er auch bei gewissen „Mätzchen", die von dem Vorbild der französischen Bühne übernommen waren. Dahin gehörten die kleinlichen Ausmalungen einzelner Handlungen, des Grüßens, des Sichsetzens, dann die sogenannten „Tuch- und Zepteraktionen". Aber diese glänzend durchgeführten Einzelheiten wurden nur als störend emp-

funden gegenüber seiner großzügigen, das Ganze genial erfassenden Charakterstik. Die innere Seelenwärme, die vornehme Güte seiner Natur strahlte ihr mildes Feuer in den bürgerlichen Edelgestalten im Genre von Diderots „Hausvater“ aus, denen er auf der deutschen Bühne Eingang und Erfolg verschaffte. Seine Väter und Biedermänner hatten die warme Empfindung, die zärtlichste Zurückhaltung und echte Herzensbildung, die auch seinen Tellheim so unübertrefflich machten. Besonders glückte ihm der Ausdruck gemischter Empfindungen, jener unbewußten Töne, in denen der Widerstreit der Gefühle, die Verschmelzung verschiedener Leidenschaften erklingt. So erschütterte er in Beaumarchais „Eugénie“ durch die abwechselnden rührenden Ausbrüche überströmender väterlicher Zärtlichkeit und leidenschaftlicher Entrüstung über die verführte Tochter; dann wieder durch die kühle Zurückhaltung des Ehrenmannes, der sein Empfinden zum besten seines Kindes verbirgt. Der zurückgedrängte, gleichsam verbissene Klang seiner Stimme, der aus einem gebrochenen Herzen mühsam heraufsteigt und tonlos, doch deutlich artikuliert wird, ward direkt zu einem Mittel, an dem man seine Nachahmer und Schüler erkannte. Ein einfaches Schreien im Affekt gab es bei ihm nicht; vielmehr nüancierte er jeden Ausruf aufs feinste. Wenn er als Richard III. das englische Volk verfluchte: „O, hätt' es nur ein Haupt!“, dann mischte er Stolz, Verachtung und Unwillen in diese Töne, die nicht etwa seufzend, sondern mit knirschenden Zähnen, gleichsam beißend ausgesprochen wurden. Eine ganze Welt von Ausdruck lag in seinen Worten als Tellheim: „Nimm mir auch deinen Pudel mit; hörst du, Just?“

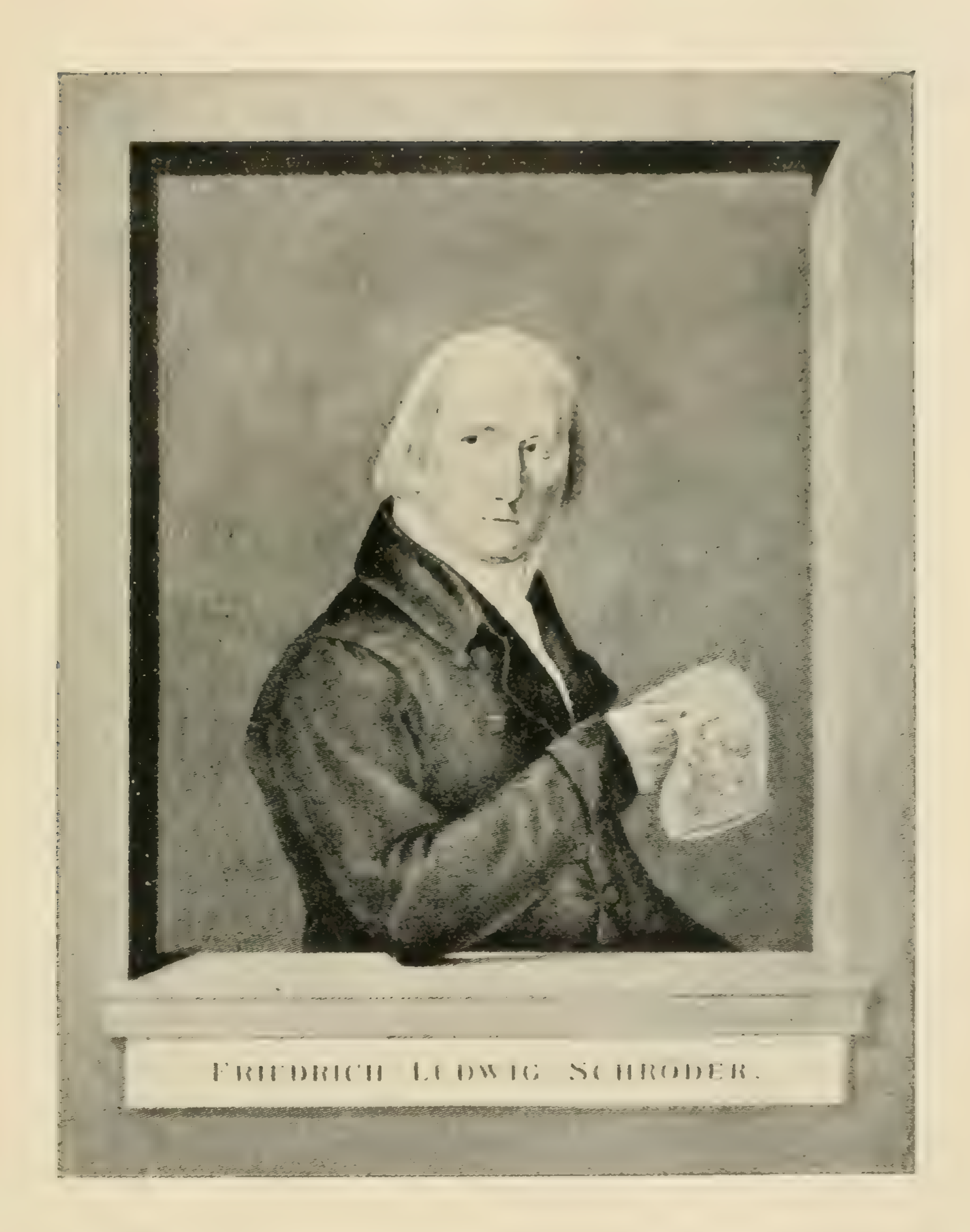
In seinen höchsten Leistungen einten sich bei Ekhof stille Größe und erhabener Wortlaut des Vortrags mit einer weisen Verwendung seiner knappen, Gebärdensprache, bei der besonders der verständige, seltene, immer bestimmte Gebrauch hervortrat, den er von den Richtungen des

Halses, des Kopfes machte. Unvergeßlich waren manche seiner Gesten, so die von Lessing hervorgehobene, wenn er als edelmütig verzeihender Dorimand den schlimmen Mericourt in die große Welt, die sein Vaterland ist, zurückweist. „Wer hat dem Manne gelernt, mit ein paar empor erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, das Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land!“ Ein anderes, ganz eigenes Talent Ekhofs findet Lessing darin, „daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstand, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Dauer und Leben erhält.“ Neben einer unbezähmbaren Rollensucht, dem dämonischen Schöpferdrang des Genies, war sein schwaches Gedächtnis der größte Fehler des sonst so gewissenhaften Meisters. Der Alte vergaß sich einmal in der Wut über sein Steckenbleiben so weit, daß er auf offener Bühne den Souffleur heftig ausschalt. Dadurch wurde das Ensemble völlig gestört, und das Publikum geriet in Unruhe. Da feierte seine Kunst einen ihrer größten Triumphe. Kaum hatte er sich gefaßt, so rissen seine rührenden Töne, sein redendes Auge, sein ausdrucksvolles Gesicht alle sogleich und so gewaltig zur innigsten Teilnahme zurück, daß ein allgemeines Schluchzen entstand.

* * *

Ekhof ist der Lessingspieler par excellence gewesen; sein Mellefont, Tellheim, Odoardo verschafften einem Nicolai und Engel erst das tiefste Verständnis für die Gestalten ihres Freundes. Lessing war der einzige große Deutsche, den er spielen durfte, dem er sich im Innersten verwandt fühlte. Hat er doch für das Theater die gleiche reformatorische Bedeutung, wie Lessing für die Literatur!

Er hat die Grundgedanken ausgesprochen und als erster durchgeführt, durch die die klassische Zeit der deutschen Schaubühne begründet wurde. Diese Prinzipien bestanden vor allem in der Hintansetzung der äußern Mittel, in der Verachtung jener Requisiten, die so viele Schauspieler damals wie heute für die unentbehrlichsten Stützen halten und ohne die sie an keine Wirkung glauben. Zwei Hauptmittel der Schauspielkunst, Sprache und Gesichtsausdruck, verwendete er in einer bis dahin unerhörten Ausschließlichkeit. So hat das krumme, unansehnliche Männlein die Macht der inneren geistigen Persönlichkeit über die Menschen bewiesen, wie kein Schauspieler vor ihm und kaum einer nach ihm. Sein zweites Prinzip war die hingebende Vertiefung in den Geist des Dichters, die unbedingte Unterordnung unter das künstlerische Gesetz, das dem Darsteller das restlose Aufgehen in seine Rolle anbefiehlt. „Wenn der Dichter tief in das Meer der menschlichen Leidenschaften und Gesinnungen taucht," hat er gesagt, „so muß der Schauspieler ihm ja wohl nachtauchen, bis er ihn trifft. Das ist freilich mühsam und mißlich; aber nur wenige Autoren machen es den Schauspielern so schwer wie Lessing. Man kann sie leicht haschen, denn sie schwimmen oben auf wie Baumrinde."



FRIEDRICH LUDWIG SCHRODER.

Der Meister.

Ein Porträt Schröders als Schauspieler.

Schröder spielte keine Rolle gut,
Denn er war immer der Mann selbst.

Klopstock.

In einer Holteischen Erzählung nennt ein alter Schauspieler, der die klassische Zeit der deutschen Bühne noch miterlebt, Schröder stets den „Meister“. Wahrlich, ein Meister war er, des Lebens und der Kunst! Ein schrankenlos brausendes Temperament, das ihn über alle Abgründe der Welt hinjagte, in tollste Leidenschaft, ja in Verbrechen verstrickte, ward durch die innere starke Sittlichkeit seiner Natur gebändigt und in die festen Bahnen strenger Redlichkeit und edler Güte gedrängt. Aus dem sich beinahe selbst vernichtenden Sohne des „Sturms und Drangs“ ward ein würdiger Zeitgenosse Kants, ein Muster von Selbstzucht und Pflichtgefühl. Aus dem kecken Kunstspringer und Ballettänzer, dem niedrigkomischen Sganarell und „besten Fopper“ der Posse bildete sich das noch heute unerreichte Ideal eines harmonisch und überzeugend gestaltenden Schauspielers, erstand der „große Vertraute der Natur“, dessen darstellende Kunst neben der Goethes steht in der maßvollen Formvollendung, in der klaren reinen Sinnlichkeit, der tiefen Seelenkunde.

Meister ward der verlorene Sohn der fahrenden Komödianten auf all den Geistesgebieten, denen er die Kräfte seiner Reife widmete. Er ward der Reformator des deutschen Theaters, das er gleichsam erst fest auf die Füße stellte, vom Vagantentum erlöste, er der Organisator einer deutschen Musterbühne, der erste vorbildliche Schauspieldirektor. Als ein glänzender Regisseur bildete er das Ensemblespiel aus, erzog sich einen Stamm vortrefflicher Darsteller und hat für die Geschmacksbildung unsres Publikums

mehr getan, als irgendein anderer. Sinnvoll schöne Gesellschaftstänze und Balletts hat er erdacht. Vor allem aber ward er Shakespeares Bahnbrecher auf der deutschen Bühne, Schöpfer eines schauspielerischen Stils für des Briten Werke; Förderer der heimischen dramatischen Kunst, der Frühste auch, der dem Dichter einen Anteil am Theatergewinn sicherte. Ein stets bereiter Bearbeiter fremder Stücke, deren szenenische Wirkung er mit unfehlbarer Sicherheit herauszubringen wußte, selbst ein gewandter, tüchtiger Schriftsteller, der brauchbare Theaterware lieferte. So hingebend als Patriot, wie unermüdlich tätig als Freimaurer. Aber all diese Verdienste, deren leuchtende Spuren noch heute in unsrer Kultur weiterleben, wurden überstrahlt von dem eigentlich schöpferischen Wirken des Mannes, in dem sich sein Genie am reinsten und stärksten entfaltete: von seinem schauspielerischen Schaffen. Mochten ihn auch die zeitraubenden Mühen des Theaterleiters bisweilen von seinem innersten Beruf fortdrängen, die Not der Stunde, der Zwang der Begabung trieben ihn, im unbewußten Drange, zu immer schwereren Proben seiner Kunst, bis er sich schließlich auf jener Höhe der Menschengestaltung befand, die nur dem Genie zu erreichen gewährt ist. Ein Grund für diese fast mühelose und scheinbar ungewollte Erlangung einer einzig dastehenden Vollkommenheit lag wohl darin, daß Schröder nicht erst in einem reiferen Alter zur Bühne kam und um ihren Lorbeer ringen mußte, sondern daß das Theater die Lebensatmosphäre war, in der er aufwuchs, daß ihn die Aufgaben des Tages Schritt für Schritt immer höher hinauftrugen und daß schließlich dem Beherrscher aller Bühnenmittel seine Erfolge als Harpagon, Lear, Hamlet wie reife Früchte in den Schoß fielen.

* * *

Der Sohn der genialen Schauspielerin Sophie Schröder und der Stiefsohn des wundervollen Darstellers Ackermann

hatte den Sinn fürs Bühnenmäßige gleichsam schon mit der Muttermilch eingesogen, so daß er von sich behaupten konnte, „er habe seine Ansicht über die Vorzüge und Fehler theatralischer Darstellung seit seinem zehnten Jahre nicht geändert und keine Ursache gehabt, sein Urteil darüber in der Folge zurückzunehmen". Die Mutter hielt den kaum herangewachsenen Knaben an, ihr alle der Ackermannschen Truppe neu zugehenden Stücke vorzulesen, und da sie selbst eine vorzügliche Sprecherin war, so wußte sie dem Sohn jenen Abscheu vor allem deklamatorischen Singsang und jeder sinnwidrigen Betonnung einzuflößen, der die Grundlage für Schröders Meisterschaft des Vortrags und seine hinreißende Kunst des Vorlesens wurde. War er als dreijähriges Kind bereits auf der Bühne erschienen, so wirkte er als elfjähriger Knabe eifrig in pantomimischen Balletts mit, wurde ein hervorragender Tänzer und Springer. Stets ist ihm der Tanz als die hohe Schule der Körperkultur erschienen, der er die unbedingte Beherrschung aller seiner Bewegungen, die vollkommene Verfügung über seine Glieder verdankte. Noch als er den Carlos in Goethes Clavigo spielte, tanzte er in dem nachfolgenden Ballett den drolligsten Pulcinell. Auf eine erschütternde Darstellung des Shylock ließ er in der Pantomime „Das Obstschütteln" seinen berühmten Fioccosprung folgen, den er als Knabe dem Tänzer Koch abgelernt hatte und durch den er einen über sieben Fuß hoch aufgehängten Korb voll Äpfel mit dem Fuße herunterschlug. Zum letztenmal tanzte er, schon auf der Höhe seines Ruhmes, am 2. März 1778 in der „Masquerade"; stets aber hat er den unendlichen Vorteil, den ihm seine choreographische Ausbildung brachte, dankbar anerkannt.

Die burleske Gelenkigkeit, die er in seinen komischen Kapriolen entfaltete, machte ihn allmählich für die Darstellung von lustigen Bedientenrollen geeignet, für den unübersehbaren Chor dummdreister, tölpisch-grotesker, keckflinker Truffaldinos, Pedrillos und Scapins, die als be-

lebende Elemente der Stegreifkomödie ebenso unentbehrlich waren wie den Lustspielen Molières, Holbergs und Goldonis. Die übermütige, hinreißende Frische, der jugendliche Schwung, die fabelhafte Beweglichkeit seiner Zunge gaben diesen Figuren eine quecksilberne Lebendigkeit, einen übersprudelnd ausgelassenen Humor, so daß er Heiterkeitsstürme entfesselte. Die überschlanke hohe Gestalt bog sich in den lustigsten Schlangenwindungen, aus den auffallend kleinen, blöden Augen blitzte ein mutwillig frecher Schelmengeist und das blasse, ausdruckslose Gesicht entfaltete das drolligste Mienenspiel. So kam es denn, daß Schröder, wenn er die Bühne betrat, sogleich mit Lachsalven empfangen wurde und lange Zeit nur für einen „vortrefflichen Spaßmacher“ galt. Als er im Lear und Hamlet die Herzen der Hamburger aufs tiefste erschütterte, erzählte man sich in Wien von ihm noch als von dem größten und feinsten Komiker der deutschen Bühne.

In seinen glänzenden derbkomischen Chargen begannen sich aber gegen Ende der sechziger Jahre und besonders seit 1771, da er bereits als Ackermanns Nachfolger und Stellvertreter seiner Mutter die Leitung der Truppe übernommen hatte, immer deutlicher ernste tiefere Züge zu regen: die gewaltigen Töne einer unverfälschten großen Natur. Mit zuerst in seinem Just, den er 1769 übernahm. Einen wundervoll echten Charakter stellte er hin in dem treuen groben Gesellen, der auch in seinen Plänkeleien mit Franziska nicht aus der Rolle fiel, sondern ungehobelt und bärbeißig blieb. Und ein ganz unerreichtes Meisterstück gab er dann in der Rolle des furchtbar neugierigen und dabei tauben Agapito in Goldonis „Verstelltem Kranken“. Während andre Künstler nur den Tauben oder den Neugierigen bewältigt hatten, stellte er diesen alten, stets gereizten und verärgerten Choleriker mit so frischer Naturwahrheit hin, daß er selbst darin später einen Gipfel seiner Kunst erblicken konnte. „Freilich nahm aber auch diese niedrigkomische Rolle alle seine Kräfte so in Anspruch, daß die heftigste

tragische ihn nie mehr angegriffen hat.“ Im Paridom Wrantpott, einem mürrischen Graukopf und Polterer, verschmolz er den tragischen Grundakkord mit einer leisen komischen Begleitung, indem er sein heitres Lachen, wie lichte Sonnenstrahlen, um die Figur des alten Sonderlings spielen ließ. In seinem Marinelli, den man bisher stets als den boshaften Intriganten gezeichnet hatte, leuchtete ein leiser Strahl von Menschlichkeit auf und lieh dieser Verderbtheit eines gefügigen Werkzeuges ein geheimes Sichregen des in ihm wohnenden guten Restes. Nun glänzte er in Rollen, deren ernster Gemütshaltung eine leise Komik beigemischt ist, und wußte in unvergeßlicher Weise leidenschaftlichen Eigensinn, trotzigen Zorn, barsche Rauheit durch die darüber hin sprühenden Lichtfunken des Humors zu verklären. Er lernte es, seinen hohen Tenor mit dessen quietschigem Kreischen er seine lustigsten Effekte erzielt, zu einem tieferen Bariton herabzustimmen, der nur zu Anfang und im Affekt heiser klang. Das Erbe Ackermanns, das er auch in der Darstellung solch derber Sonderlinge und Murrköpfe antrat, ward bereichert und verklärt durch Ekhofs Seelenton.

Man kann sagen, daß Schröder in der Ausbildung seines Talentes die Summe zog aus den schauspielerischen Kräften, die sich vor ihm auf dem deutschen Theater entfaltet hatten. Der bestimmende Eindruck, der den jungen unbekümmerten Possenreißer zum denkenden Künstler machte, war Ekhofs Auftreten bei Ackermanns Truppe. Im Wohllaut der Stimme, in der Macht der Rede, konnte es der Jüngere mit seinem wenig ausgiebigen Organ nicht mit dem „deutschen Roscius“ aufnehmen; aber er lernte von ihm die Vertiefung in den geistigen Gehalt der Rolle, die Ergründung jeder feinsten Nuance, die seelische Neuschöpfung der dichterischen Figur. An seinem Stiefvater Ackermann dagegen sah er den lebendigen Reichtum einer zu Herzen gehenden Gebärdensprache, eine aus der Gemütstiefe strömende Beweglichkeit, die die strenge Steifheit Ek-

hofs in den Schatten stellte. Die imponierende Würde und Majestät des großen Tragöden und den menschlich warmen, natürlich offenen Humor des prächtigen Komikers, diese beiden höchsten Leistungen damaliger Schauspielkunst, mit einander zu verschmelzen, das war Schröders große Aufgabe. Sie gelang ihm, weil er durch die Fülle seiner körperlichen Gaben und die Kraft seines Gefühls die Schwere und Leichtigkeit, die Leidenschaft und Anmut, die Derbheit und Feinheit besaß, die notwendig sind, um ein ganzes Abbild der Welt, den Ausdruck der Menschenseele in allen Tiefen und Höhen zu bieten. Von der niederen Komik seiner Bedienten war Schröder zur feinsten Seelenkomik aufgestiegen: vom Sancho zum Don Quixote. Seine Leute von Welt aus dem englischen Lustspiel stattete er mit ebensoviel Eitelkeit, wie Liebenswürdigkeit, Grazie wie Geist aus. Der vornehme Ton des Herrn vom Stande, den Ekhof nie gefunden hatte, er war ihm in aller Vollendung eigen. Sein liebenswürdig elegantes Wesen ward vertieft durch Ausbrüche tragischer Leidenschaft. Das zeigte er in seinen ernsten Vaterrollen, vor allem in seinen beiden besten, dem Major in Lenzens „Hofmeister" und dem Wegfort in Sprickmanns „Schmuck". Der kindlich gütige Vater aus dem Drama von Schröders Lieblingsdichter Lenz, der in seiner Tochter liebend aufgeht, wird zum rasenden Wilden, als ihm sein Kind entrissen ist, und jubelt dann doch in einem Wirbel von Zorn, Stolz und Glück, tobend, scheltend, kosend, da er die Verführte wieder hat. Sein Hauptmann Wegfort, eine theatralisch effektvolle Wiederholung von Lenzens lebensvoller Gestalt, war noch eine Vertiefung dieses Charakters. Der bescheidene Künstler erstaunte selbst über sein Spiel, durch das er aus dem Pfuschwerk eines Poetasters ein Meisterwerk naturwahrer Wiedergabe des Lebens gemacht. Er gab seiner Überraschung und Verwundrung offnen Ausdruck. So wenig bewußt war er sich vorher der Wirkung, die er im Moment genialen Schaffens hervorbrachte. Doch blieben die

Eindrücke der Rührung, die er in diesen bürgerlichen Trauerspielen hervorrief, noch in der Sphäre der engen Wirklichkeit. Die Schauder des Ewigen, die geheimnisvolle Weihe einer überirdischen Erscheinung hervorzurufen, blieb seiner Darstellung des Geistes im Hamlet vorbehalten. An dem denkwürdigen Abend der ersten Hamburger Aufführung des „Hamlet“ in Schröders Bearbeitung klopfte der große Menschengestalter Schröder zum erstenmal an die innersten Pforten des Menschenherzens, hinter denen das Göttliche, das Heilige und Erhabene wohnt.

Vor dem übergroßen körperlosen Gespenst, das hier schattenhaft riesig, unheimlich dämonisch über die Bühne glitt, „richteten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn decken,“ wie es in der Hamburgischen Dramaturgie heißt. Die Worte in ihrem dumpfen hektischen Klang schienen wirklich aus dem Jenseits zu kommen. Und nun folgten Schlag auf Schlag die höchsten schauspielerischen Darbietungen, die wohl je ein Genie in so rascher Folge der Bühne geboten: sein Geiziger, sein Lear, sein Falstaff, sein Hamlet. Der Harpagon, bisher ein betrogener und bösartiger Clown, wird ein himmelhoch jauchzender, zu Tode betrübter Mensch, den seine eine Leidenschaft ganz beherrscht. Seine Schatulle ist sein Gott, seine Geliebte; sein Zwiegespräch mit ihr das zärtliche Sehnsuchtsgirren eines glücklich Genießenden; der Jammer um den Verlust wird zum verzweifelten Toben eines im Zentrum seiner Existenz Getroffenen, das in wahnsinnige Vorstellungen und zuletzt in ein winselndes Wimmern übergeht. „Einem Vater ähnlich, der am Grabe seines einzigen Kindes jammert, sahen wir ihn in seinem Schmerz dem Leben schon halb entschieden. Und als er, immer leiser sprechend, immer leiser atmend, sich schon tot, für schon begraben hielt, glaubten wir selbst, er hab' es überstanden, so wahrhaftig leichenartig stand er vor uns.“ Sein Lear wuchs aus einem von jugendlicher Hitze angeglühtem, königlich-stolzem Greise zu einem „Flammen wir-

belnden, Feuermassen schleudernden Vulkan“ auf. „Glutrot die Farbe seines Antlitzes, Blitze seine Augen, fiebrisch zuckend jede Muskel, seine Lippen krampfhaft zitternd; Töne des Donners seine Worte, seine Hände emporgestreckt, als wollten sie die Erfüllung seines Fluches vom Himmel herunterreißen. Die ganze Haltung seines Körpers der Abdruck seines gespanntes Seelenzustandes.“ Und wie er hier die Zuschauer durch alle Höllen und Himmel der Menschenseele hindurchriß, so hob er sie in den komischen Leistungen seiner besten Zeit zu einem tiefsinnigen Entzücken empor. Sein Falstaff war ein wundervolles Gemisch von Gutmütigkeit und Frechheit, Feigheit und Prahlerei, Treuherzigkeit und Selbstironie, Witz und Laune. Holbergs „politischem Kannegießer“, der von einer schlechten Tradition zum plumpen Hansnarren entweiht worden war, gab er all seine Menschenwürde zurück, seinen Anstand des Handwerksmeisters, seine stattliche Würde. Und da, wo die Charakterkomödie in die Burleske umschlägt, bei seinem lächerlichen Selbstmordversuch, wußte er die wohlwollend sympathische Stimmung festzuhalten. Man hatte Mitgefühl mit dem Manne und amüsierte sich doch über ihn.

Mit jeder neuen Rolle schuf Schröder so einen neuen Stil für die Darstellung einer bedeuteuden Figur der Weltliteratur. So wie sie im Geiste der Dichter geruht und aus ihren Werken heraustraten, befreit von aller Bühnentradition, gereinigt von aller Verzerrung, standen die Gestalten der Poesie auf in seiner Seele und wandelten als lebendige Wesen von Fleisch und Blut im Rampenlicht. Eine ganze Schauspielergeneration schloß sich an ihn als Führer an; noch in Laube lebte die „Schröder-Schule“ wieder auf. Daß seinem klaren Seherblick sich auch die komplizierteste Erscheinung, unbeeinflußt von seinen Vorgängern, klar und rein erschloß, bewies sein Hamlet, den er nach Brockmanns Weggange auf seiner Bühne spielte. Von aller weichlichen Sentimentalität, von der Werther-Schwermut und grellen Exaltiertheit Brockmanns war sein

Dänenprinz weit entfernt, dem er vielmehr eine männlich-gütige Ritterlichkeit, einen innigen Gefühlston, die vornehmste Anmut und die edelste Glut einer idealen Weltanschauung gab. Doch diese scheinbar so einheitlich stolze Gestalt des jungen Fürsten ward durch einen beständigen Wechsel der Empfindungen, ein unruhiges Schwanken und sprunghaftes Denken, durch eine in vielen Einzelheiten aufflackernde Zerwühltheit und Zerrissenheit in eine unheimlich tragische Stimmung getaucht. Man ahnte aus den immer jäher hinzuckenden Blitzen die furchtbare Katastrophe. Hatte er das erstemal den Geist mit ernster Feierlichkeit gegrüßt, so geriet er das zweitemal nach der Szene mit der Königin beim Anblick der Erscheinung in eine erschütternde Seelenqual, die seinen nahenden Untergang erkennen ließ: „das Wort, kaum halb gesagt, erstarb ihm auf den Lippen; sein Körper bebte zusammen, jedes seiner Glieder erstarrte; er atmete schwerer, seine Augen schienen aus ihren Kreisen herauszutaumeln, sein Haar sich bergan zu sträuben; er war das lebendigste Bild des Entsetzens. Bühne und Komödiant schwand ganz aus unseren Augen weg."

* * *

Wie war es möglich, daß er, wie wir immer wieder hören, Theater und Schauspieler ganz vergessen machte, Wirklichkeit und Natur in aller Treue und Wahrheit neu erschuf? Er wußte sich völlig aufzugeben, ganz in das Wesen, das seine visionäre Phantasie ihm vorstellte, hineinzuschlüpfen. Dazu befähigte ihn die tiefe Seelenkenntnis, die er in einem an Erlebnissen und Abenteuern überreichen Jugendleben aufgespeichert hatte. Nichts Menschliches war dem jungen Schröder fremd geblieben. Noch in den Kinderjahren, hatte er alle Abgründe, Laster und Gewissensqualen durchlaufen, die sonst ein guter Genius selbst dem reiferen Alter erspart. Er war in die schlimmste sittliche Verwahrlosung gesunken, war fast verkommen. Der Knabe hatte sich eine Zeitlang dem gemeinsten Trunk er-

geben, der Jüngling verbrachte die Nächte im Spiel, mit Raufereien und Duellen. Wild wie ein Löwe, stark wie ein Bär, geschmeidig wie eine Katze, war er nicht zu halten, nicht zu bändigen. Mit dem Stiefvater kam es zu Szenen, die hart am Mord vorbeiführten nnd ihn einmal ins Stockhaus brachten. Unzählige Male stand sein Leben auf dem Spiel; aber sein tollkühner Mut rettete ihn aus allen Situationen, seine wilde Energie befreite ihn aus der anrüchigsten und schlimmsten Gesellschaft. Bis zum Diebstahl kam es, als er dem schlafenden Stiefvater 50 Dukaten vom Nachttisch nahm, bis zur verwegensten Flucht. Dann brach wieder der edle Kern seiner Natur durch. Er bereute schmerzlich seine Untaten; er suchte zu sühnen. Aber auch dabei hatte er auf seinen Ruf nicht Acht. Mehrere Male hing er sich an verlorene Mädchen und mühte sich in selbstloser Großmut, sie auf den Pfad der Tugend zu führen. Neben der zügellosesten Sinnlichkeit regte sich in ihm eine schwärmerische Verehrung weiblicher Tugend; hart an schroffe Herzensroheit grenzte eine heimliche Sehnsucht nach Liebe; bei wütendem Haß stand treue Hingebung; schüchterne Zärtlichkeit kreuzte sich mit zynischer Gleichgültigkeit. Alle Skalen des Gefühls hatte so der Jüngling in sich durchlebt, bevor er sie darstellte. Ein Prüfstein seiner ungewöhnlichen, seiner genialen Natur war es, daß er aus diesem Fegefeuer der Leidenschaften, aus dem wilden Taumul seiner Jugend ungebrochen und geläutert hervorging, daß er die Dämonen in seiner Brust zu bändigen und zu sänftigen vermochte. Sie lebten sich nun aus in den Gestalten seiner Kunst, sie waren aus dem dunklen Chaos des Lebens gebannt in den hellen Schein der Bühne.

Eine nervöse Reizbarkeit, das fieberhafte Zucken, das gewaltsame Sichentladen einer elementaren Urgewalt walteten auch noch in dem Manne. Sein subtiles Auffassen, Anschmiegen und Wiedergeben der zartesten Lebensäußerung, dies Zergliedern einer Seele in ihre Fasern und Fäserchen

in seinem Spiel konnte nur einem höchst sensiblen, auf die leiseste Anregung reagierenden Nervensystem möglich sein. Aber ein seltenes Gefühl für das Maßvolle und Harmonische bewahrte ihn davor, sich in die Nachtseiten der menschlichen Natur, die er so gut kannte, zu vergraben. Selbst im Verbrecher ließ er noch das bessere Selbst hervortreten, aus der teuflischen Bosheit eines Richard III. den gefallenen Engel herausleuchten. Alle Zerrbilder und Übertreibungen galten ihm als „Hochverrat der Natur". Immer wieder durchlebte er seine Rollen, beobachtete sie in allen Einzelheiten, dachte über die Vergangenheit dieser Menschen nach, über ihre Zukunft, erkannte sie in jedem Fältchen ihres Herzens. Stets wählte er wieder neue Möglichkeiten der Auffassung aus, stieß auf ungeahnte Seiten ihres Wesens. Aber er entschloß sich nie zum Glänzenden, Ueberraschenden, Extremen, hielt stets am Wahren, Einfachen, Natürlichen fest. Daher der unendliche Nuancenreichtum seines Spiels, vielgestaltig, sich wandelnd in den fabelhaftesten Seelenblitzen, die plötzlich einen verborgenen Charakterzug erhellten, stets neu und reich wie das Leben selbst. Und dabei doch der schlichte Grundton des Ganzen, die außerordentliche Zurückhaltung, die diskrete Vornehmheit seines Spiels. Er war einheitlich und groß wie die gestaltende Natur und doch innerhalb dieser erhabenen Einheit fruchtbar und mannigfach, unerschöpflich in zarten Einzelzügen.

In einem ästhetischen Glaubensbekenntnis, das für den Schauspieler ewig gültige Wahrheiten formuliert, hat Schröder selbst die Geheimnisse seiner Kunst gedeutet: „Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andre sein kann." „Es ist keine eigentliche Kunst, sich selbst zu spielen. Der allein scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts

Fremdes beimischt. Daß er nicht bloß an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten durch eigentümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Wünschen des Dichters zu entsprechen. Das unterscheidet den Schauspieler von dem guten Vorleser und Deklamator. Der letzte kann den Zuschauer, so lange er ihn mit dem ersten noch nicht verglichen hat, sehr befriedigen. Aber sobald er diesen sieht, muß er begreifen, daß er vorher nur an die Person erinnert worden, die er jetzt selbst erblickt. Dahin meine ich es gebracht zu haben. Ich glaube alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, hat durch die Worte und Handlungen seiner Personen ausdrücken wollen."

* * *

Wie Schröder dies stolze Ideal erreichte, gilt es nun im einzelnen darzulegen. Sein Wuchs war ungewöhnlich hoch; „er hält das völlige preußische Gardemaß", versichert ein Kritiker von ihm; in der Jugend überschlank und geschmeidig, war er später breit und voll geworden. Er ging stets ein wenig nach vorn geneigt, und der etwas kleine, gut geformte Kopf mit dem scharfen, feinen Profil hatte Mühe, seine beherrschende Stellung diesem unendlich ausdrucksvollen Körper gegenüber zu erweisen. Die auffallend unbedeutenden Augen zeigten in Momenten der höchsten Erregung eine ganz unerwartete Glut und ein blitzendes Feuer. Dann durchflammte den sehr bleichen reinen Teint, wie es bei hellblonden Menschen oft der Fall ist, eine jähe fliegende Röte. Brust, Hände und Füße waren ungewöhnlich schön geformt und hätten zum Modell für den Bildhauer dienen können. Überhaupt ging von seinen ebenmäßigen, wundervoll in der Bewegung sich entfaltenden Gliedern, von seinem federnden, musikalisch rhythmischen Gang ein Leben und Schönheit spendendes Element aus. Während alles affektiert Tän-

zerische seinem Auftreten fehlte, war ihm die geschmeidige Beseelung des Körpers von seinen Ballettkünsten her geblieben. Das gespenstische, von Erdenschwere befreite Schweben des Geistes im Hamlet war nur einem so hochgewachsenen, in den schwierigen Gleitpas erfahrenen Manne möglich. Niemand vermochte als Hoherpriester in Racines „Athalia“ so hoheitsvoll die langen Gewänder zu tragen, so „idealischen Schritts“ einherzuwandeln wie er. Schon sein Gang kündete einen König und Herrscher an. Aber so edel und leicht, mit so natürlichem und so gehaltenem Anstand er sich zu bewegen wußte, er konnte auch ebenso täppisch und unbeholfen und hölzern steif sein, wie es ihm ja auch gegeben war, allen Geist und alle Bedeutsamkeit aus seinem Gesicht wegzulöschen und die platte, stumpfe, starräugige Visage eines Dummkopfes aufzusetzen.

Die Ausdrucksfähigkeit seines Körpers ließ alle seine Gebärden in sprechender Deutlichkeit wirken. „Was der lange Mann will,“ sagte einmal ein Engländer, der kein Wort Deutsch verstand, auf Schröder deutend, „das weiß ich sehr wohl; die andern geben mir Rätsel auf.“ Nichts war an diesen Stellungen und Gesten berechnet. Fiel ihm beim Zurückprallen vor dem Geist als Hamlet der Hut herunter, so war es gut; aber er legte keinen Wert auf solche Nuancen, die man bewunderte. Wichtig war ihm jedoch das stumme Spiel zur Beleuchtung eines Seelenzustandes, so z. B. als Hamlet das plötzliche zaudernde Stehenbleiben, das momentane Nachsinnen und Erwägen. Im Lear erschütterte er durch die Nüance, daß er sich bei der Predigt in der Wahnsinnsszene auf einen Baumstamm zu schwingen sucht, aber vorher mit versagenden Kräften zusammensinkt. Sein Mienenspiel kam in entscheidenden Szenen der Geste wundersam zu Hilfe. Sein höchster Triumph darin war Lears Erwachen aus dem schweren Schlaf des Wahnsinns, sein allmähliches sich dem Leben wieder Zuwenden, das langsame Zurückkehren seiner Er-

innerung, endlich das Erkennen der geliebten Kordelia und das wehmütig freudige Umarmen der wiedergefundenen Tochter. Wenn er dann mit Kordelias Leiche auftrat, so „schien das Weh einer ganzen Erde in ihm zusammengepreßt“. Dann wußte auch der im Übermaß des Schmerzes brechende Blick Wunder zu vollbringen, während er in der gierigen Angst des Geizigen von Anfang an dämonisch flackerte. Für solche Rollen durfte Ifflands Wort von ihm gelten: „Sein Blick entschied; wohin er den wandte, da erblindete man. Die Nebenspieler wagten kaum zu sprechen.“

Stellungen, Gebärden, Mienenspiel, die notwendige unwillkürliche Begleitung seiner Worte übte Schröder nie ein. Desto unermüdlicher war er in dem Studium des Textes, sprach sich seine Rolle stets von neuem vor, konnte sich in der Nüancierung der Rede nicht genug tun. So wurde denn der Vortrag sein eigentliches bewußtes Meisterstück. Sein hohes und dumpfes Organ, das er nur mühsam in eine tiefere Lage hatte zwingen können, war auch im Piano völlig verständlich, klang aber im höchsten Affekt leicht heiser. Aus dieser Not wußte er eine Tugend zu machen; erschütternd war es, wenn er in Lears Fluch schließlich, wie ein geborstenes Saitenspiel, den Orkan seiner Rede keuchend herausbrausen ließ, wenn als Harpagon sein kreischendes Zetern in ein dumpfes Fauchen und Stöhnen überging. Der hohle, klar und schneidend klingende Tenor begünstigte die aus dem Grabe herauftönende Rede des Geistes im „Hamlet“, die wirklich von Todesluft und Pein des Fegefeuers umwittert war. Andrerseits bot diese biegsame Stimme reiche Mittel für komische Effekte. Als Falstaff hatte er eine „lallende, den Sekttrinker charakterisierende Feinstimmigkeit“ und jene leichte Belegtheit und Schwere im Ton, wie sie fetten, kurzatmigen Leuten eigen ist. Doch war sein Organ auch des schwärmerischsten Schmelzes mächtig, konnte eine überirdische Lieblichkeit haben. So bei dem Ausruf Hamlets: „Ich sehe einen

Cherub, der sie sieht.“ Ein leiser Liebeshauch, Verklärung des Antlitzes, Aufschlagen des reinen Auges, Emporheben und Niedersenken der Arme. „Es war das Andächtigste und Schauerlichste, was ich je gehört,“ sagt ein guter Beobachter seines Spiels. „Es beugte mir unwillkürlich die Kniee und wird nie vor meiner Seele verschwinden.“

Bei aller Natürlichkeit und Schlichtheit war sein Vortrag doch höchst kunstvoll. Der Wechsel im Ton, die Abstufung der Klangstärke, die Schattierung in der gefühlsmäßigen Färbung, all das war sehr genau bei einer längeren Rede abgewogen. Streng sah er darauf, einen markanten und spezifischen Grundton festzuhalten. Es schien ihm das notwendig für die Einheitlichkeit des Spiels, das er überhaupt auf einen nur der dargestellten Persönlichkeit eigenen Hauptzug abstimmte. Die vorwaltende Grundnote ward durch stets wechselnde Akzente und Variationen vor Monotonie bewahrt. Aber dies Festhalten an einer psychologischen und klanglichen Einheit trug viel zu der Größe Schröders bei, jede Rolle ganz originell und in einem unvergeßlichen großen Zuge durchzuführen. Wie er dabei nüancierte, sei an einem Beispiel hervorgehoben. Als Harpagon sprach er die Anrede an seine den Schatz bergende Schatulle im Ton eines schmachtenden Liebhabers: „Tausend Jahre die Schatulle füllen und dann mitten unter tausend Schatullen sterben.“ Auf dem „Sterben“ verweilte er etwas länger, so daß es seinen Lippen entquoll, „als ob eine sterbende Nachtigall ihr Leben aushaucht“. Zur Vollkommenheit entwickelt war auch sein Prestissimo der Rede. Wenige Schauspieler haben je so rasch und so verständlich, so schnell und zugleich so ausdrucksvoll-bezeichnend gesprochen wie Schröder. Dabei war ihm ebenfalls seine ziemlich hohe Stimme von Nutzen.

Die Schnelligkeit seines Vortrags und die Beweglichkeit seiner Glieder vereinten sich mit der inneren Glut und Erregtheit seines Wesens, um den Eindruck des höchsten Lebens, einer gesteigerten Daseinsfülle hervorzurufen. Wenn

er auftrat, verbreitete er ein Fluidum der seelischen Unruhe. Es war, wie wenn nun eine ganz andere, eine dramatisch gespannte Stimmung in der Luft läge. Der Zuschauer war völlig im Bann dieser hinreißenden Persönlichkeit; er wurde gepackt vom leidenschaftlichen Tempo seiner dahinflutenden Worte, von der Intensität und dem Pathos all seiner Äußerungen. Die gebändigte und doch stets hindurchzitternde Leidenschaftlichkeit seiner Natur entfesselte in jedem Publikum die gleichen Triebe, so daß er auf den Herzen wie auf einem Instrument spielen, ihnen Jubel und Schmerz, Lachen und Weinen entlocken konnte. Aber nie war es Schröder um einzelne Reißer, um starke Effekte zu tun. Er wollte keine schönen Stellen, sondern ein schönes Ganzes. Deshalb faßte er seine Rolle nie als isoliert auf, sondern stets als einen Teil des Stückes, der nur im engsten Zusammenhang mit den andern Teilen wirken und bestehen kann. Er kannte das ganze Drama bis in die kleinsten Einzelheiten und vermochte sich harmonisch dem Rahmen des Werkes einzufügen. Nie fiel er aus der Rolle; auch in seinen elementaren Entladungen der Leidenschaft hielt er das Hauptgepräge des Charakters fest. Dies Festhalten einer bestimmten Individualität, die konsequente Durchführung eines eigenen Seelentons der Rolle machte für ihn den spezifischen Kunstsinn des Schauspielers aus.

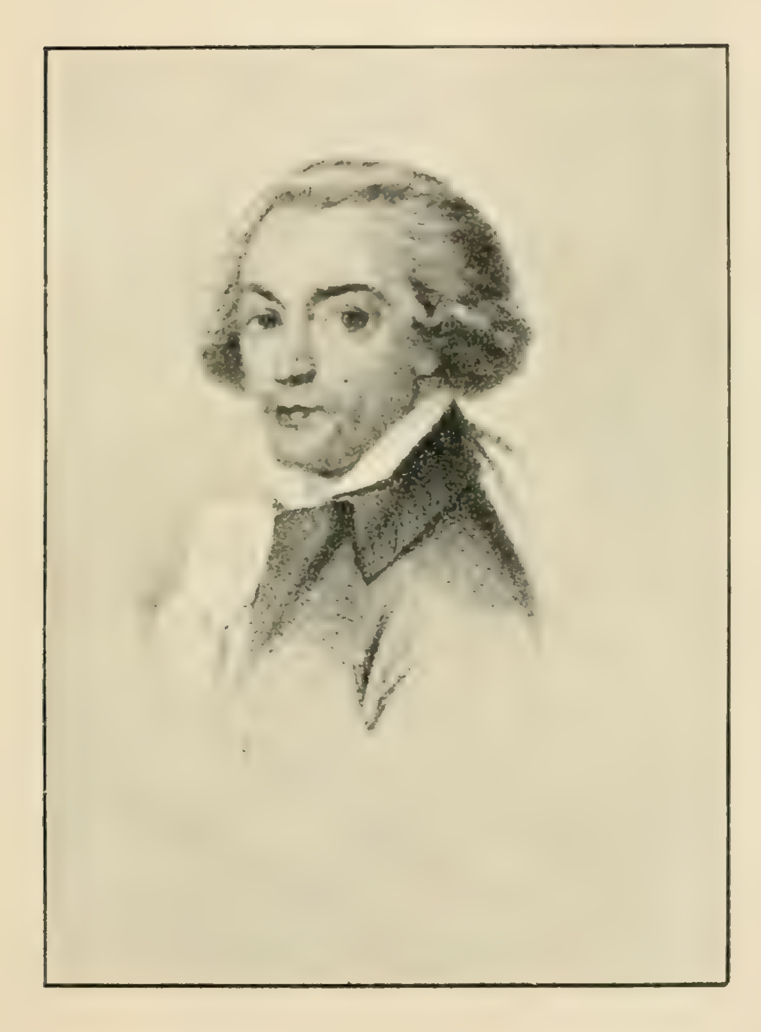
Keinem Meister der Bühne ist es wohl besser gelungen, seinen Charakteren den Eindruck der Wahrheit und harmonischen Übereinstimmung zu verleihen. Schon beim Heraustreten aus der Kulisse, auch wenn er noch kein Wort gesprochen hatte, ließ er alles ahnen, bereitete auf die weitere Entwicklung, auf die in diesem Charakter verborgenen Möglichkeiten vor. Die ersten flüchtigen Worte schlugen dann sogleich stark und fest den Grundakkord der Rolle an. Er legte viel Gewicht auf dieses erste, an und für sich vielleicht unbedeutende Erscheinen. Er wußte, daß es galt, den Zuschauer sogleich zu gewinnen und zu fes-

seln, wenn man kaum am Horizont seines Geistes aufgetaucht sei. Daher kommt der seltsame Zauber, den Schröder auszustrahlen wußte, wenn er nur die flüchtige Silhouette seiner Gestalt zeigte, ja, wenn er in ganz nebensächlicher, gleichgültiger Situation zu Anfang erschien. Sein Odoardo in der „Emilia Galotti“ ließ so beim ersten Auftreten, wenn er möglichst liebenswürdig mit seiner Frau sprach, bereits vorausfühlen, was er im letzten Akt vollbringen sollte. Ein dämonisch starrer, von einer stolzen Sittlichkeit erfüllter, aufbrausend leidenschaftlicher Willensmensch stand da, bevor er noch eine Silbe gesprochen. Schröder tadelte jede absichtliche Unterstreichung, jede deutliche Vorbereitung auf eine künftige Szene. Unmerklich, wie im Leben, sollte sich diese Vorausdeutung vollziehen, durch eine hingeworfene Akzentuierung im Gespräch, ein Zucken des Gesichts, einen vorübergleitenden Schatten, der plötzlich aufsteigt.

Seinen Sieg auf den ersten Blick verdankte er nicht selten seiner vorzüglichen Maske, die aufs sorgfältigste gewählt war. Er betonte mit als erster in Deutschland die Notwendigkeit des historischen Kostüms. Stets war seine Kleidung ganz aus dem Geist der Rolle heraus erdacht. Seine Tracht als Marinelli fiel durch ihre reiche geschmackvolle Eleganz auf; sie sollte dem Intriganten gleich eine gewisse Sympathie sichern, während andre durch eine nachlässige Kleidung die Schwärze des Gemüts angedeutet hatten. Dem „politischen Kannegießer“ gab er etwas Stattlich-Ehrwürdiges durch den handwerksmäßigen Zuschnitt der Kleider: „seine grünsamtene, pelzverbrämte Mütze zierte das weiße runde Haar.“ Seine Maske als Harpagon stellte den verkörperten Geiz dar: „dürr, fleischarm, spärlich weißes Haar auf dem halbkahlen Schädel; ein ausgefastetes, abkasteites Gesicht; ein abgemagertes, spitz hervorspringendes Kinn. Der Hals dünn und knöchern, mit einer schmalen weißen Binde bedeckt; der übrige Teil des Körpers ein nur mit Haut bekleidetes Skelett . . . Ein knapper, abgetragener, wollkahler, schwarzer Rock,

überall wie zu eng und zu kurz, besonders über den Armen; lange, den Füßen einer Gartenspinne ähnliche Finger springen an den fast entfleischten Händen hervor; schwache Beine tragen den Quasirumpf; die ganze Gestalt kläglich zerfallen, die ganze Physiognomie das Bild der Knickerei, der Selbstmarter, der Diebesfurcht.“ Und dagegen sein Falstaff: „Man staunte über die Verdickung des schmalen Körpers zu einer Puddingmasse, die ihm dennoch Spielraum genug zu körperlicher Bewegbarkeit ließ; über die theatralische Gesichtsmalerei, worin er so sehr Meister ist, und wodurch er sich in dieser Rolle so ganz und gar falstaffiert hatte.“

Und die Wirkung, die dieser Meister der Schauspielkunst ausübte? Statt der Aufzählung unendlicher Triumphe, des höchsten Beifalls bei Logen und Galerie nur ein paar Züge, die den ungeheuren Eindruck seines Spiels ahnen lassen, seines Spiels, dessen elementare Gewalt tiefer ergriff als die Wirklichkeit selbst. Sein Biograph Meyer berichtet, daß bei seinem ersten Auftreten als Wegfort in Sprickmanns „Schmuck“ Schröders Frau, die im Stück seine Partnerin gewesen, nachher eine Zeitlang allein bleiben mußte, um sich auszuweinen. Nachdem er in Wien den Lear gespielt hatte, weigerte sich die Darstellerin der Goneril, die bisher unbedenklich diese Rolle gegeben, sie noch einmal zu übernehmen. Da sie verheiratet war und selbst Kinder hatte, konnte sie den Fluch nicht mehr vergessen, den Schröder als Lear auf Gonerils Nachkommenschaft geschleudert. Ihr war es gewesen, als träfen die Verwünschungen aus dem Munde des gewaltigen Mannes ihre eigenen Kinder . . . Der im Toben des Ungewitters barhäuptig umherirrende königliche Greis Lear aber bot einen so herzerschütternden Anblick, daß einmal aus dem Parterre eine vor Rührung und Tränen halberstickte Stimme zu ihm heraufdrang: „Ach, so laßt ihn doch niedersitzen!“



Fleck

Fleck der Einzige.

Ein Selbstgespräch.

Doch hat er, so geübt, so vollgehaltig,
Dies bretterne Gerüste nicht verschmäht:
Hier schildert er das Schicksal, das gewaltig
Von Tag zu Tag die Erdenachse dreht,
Und manches tiefe Werk hat, reichgestaltig,
Den Wert der Kunst, des Künstlers Wert erhöht;
Er wendete die Blüte höchsten Strebens,
Das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens.

Goethe.

Ein Abend im Berliner Nationaltheater, gegen das Ende der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Die „Räuber“ werden gegeben, vom Hofrat Schiller. Auf der Bühne als Karl Moor eine auffallend schöne, bedeutende Erscheinung: schlanke kräftige Gestalt von höchstem Ebenmaß; ein runder mächtiger Cäsarenkopf mit breiter genialischer Stirn; Majestät in den edlen Formen von Nase und Kinn, Majestät in diesem wundervollen biegsamen, starken und feinen Hals, der von einer antiken Apollostatue herzustammen scheint. Aber dieser ideale Held der böhmischen Wälder wandelt daher wie in einem lethargischen Dämmerzustand. Müde und lässig sind Haltung und Gang. Flüchtig, leicht, nur markierend, deuten seine Gebärden den Sinn der Rolle an, als wäre er auf der Probe. Nun ist er in ein grübelndes Nachdenken versunken, monoton rinnen die Worte in einem singenden Rhythmus dahin, wie wenn eine Spieluhr von herrlichem Klang mechanisch abschnurrte. Die Seele dieses Mannes, da oben im Rampenlicht, weilt fern von den bunten Kampfgenossen, die ihn umgeben, fern von den Sphären der Dichtung, irgendwo in einem weltverlorenen Winkel heimlicher Ahndung, bei einer eigenwilligen Laune, einem Steckenpferd seiner Phantasie. Eine wunderliche Stimmung

nachdenksamer Versonnenheit umgibt ihn; wie Nebelschleier scheinen sich seine Träumereien zwischen ihn und die Zuschauer zu legen; gleichsam eingesponnen ist er in den dunklen, ihn umwogenden Mantel seiner inneren Gesichte . . .

Hinten im Parterre murren ein paar Gründlinge; ein leises unzufriedenes Raunen und Flüstern bricht sich wie ein verhallender Mahnruf in dem weiten Raum . . .

Der Räuber Moor hat unterdessen Schufterle und die andern, die ihm von ihren Scheußlichkeiten vorgeprahlt, mit einer gleichgültigen Handbewegung gehen heißen. Er hebt nun jenen Monolog an, in dem sich die Furien des Gewissens zu regen beginnen, in dem er an seiner Gottähnlichkeit verzweifelt und fliehen will. Aber obwohl die Bühnenanweisung bemerkt: „heftig auf- und abgehend“, bleibt er dabei ruhig stehen. Karls Seelenqual scheint für ihn nicht zu existieren. Er spricht in seiner nachtwandlerisch apathischen Stimmung vor sich hin; zerstreut fängt er dabei an, die Stutzbüchse, die er in der Hand trägt, hin und her zu schwingen. Nun steckt der grimme Räuberhauptmann gar den Finger in den Lauf seines Gewehres und läßt die Mordwaffe zum Takt der Worte gemütlich auf und ab wippen . . .

Da bricht plötzlich ein lautes Zischen und Pochen los. Das ist den Theaterbesuchern denn doch zu viel. Ein greller Lärm dröhnt durch den Saal und schwirrt in scharfen Mißtönen um den in sich Versunkenen, da oben . . .

Der Schauspieler schreckt empor, bricht jäh seine Rede ab, mitten im Satz, geistesabwesend blickt er einen Moment um sich. Dann steht er mit einem einzigen mächtigen Sprunge, dem Sprung eines gereizten Löwen, an der Rampe, groß, übermenschlich aufgerichtet im Schein der Lichter; aus seinen sprechenden braunen Augen, die bisher müd verschleiert waren, fährt ein wunderbarer Feuerstrahl wie ein Blitz allen ins Herz. Vor diesem sich tief einbohrenden Blick vergeht jedem der Unwille; alles ist gebannt, und

selbst der Staub in den Ecken scheint davor zu zittern. Im Moment ist das Geräusch verstummt, mit verhaltenem Atem und ehrfürchtigem Schauder folgen alle dem Sich-entfalten einer riesigen, genialen, seelenbezwingenden, im Innersten aufrührenden Kunstgewalt . . .

Nun reckt er sich empor im überquellenden, die Banden der Gesellschaft, die Schranken der Sitte sprengenden Kraftgefühl, der wilde, stolze Sohn des Sturm und Drang, das titanenhafte Geschöpf eines jungen, kühnen, himmelstürzenden Dichtergeistes. Hinreißend ist sein elastisch fester Gang, von einer erschütternden Dämonie sein ganzes Wesen. Wie zwei heilige Flammen lodern die Augen; unter der bleichen, edlen, reinen Stirn leuchten die feingeschwungenen schwarzen Augenbrauen gleich zwei düstern Schatten. Die Stimme, ein weicher Bariton von fast unbegrenztem Umfang in Höhe und Tiefe, tönt wie eine volle klare Glocke, aus tiefster Seele heraufdringend im Donner des Pathos, im jauchzenden Jubel der Begeisterung und im zarten Flötengeflüster der hingebenden Schwärmerei, der inbrünstigen Bitte. Ein Orgelspiel der Seele, dies Organ! In süßer Melodik hinsäuselnd wie ein düftegeschwängerter Abendwind, ausbrechend in verhaltener Wut wie ein Orkan und in dem Aufschrei der losgelassenen Leidenschaft brüllend mit der Kraft eines wilden Tieres. Wie ist in seinem Karl Moor die furchtbare Wildheit eines unbändigen Jünglings mit der rührendsten Zartheit vermischt! Die ganze volle Kraft des Trotzes, der Wut, der Verzweiflung offenbart sich in Körper und Sprache dieses heldenhaften Kämpfers. Sonnenhaft und siegerhaft ist sein Erscheinen, strahlend und stolz, wie das eines Lichtgottes; aber in diese blendende Helligkeit fallen sogleich dunkle, schwer lastende Schatten. Das Licht kämpft mit Finsternis, wie in jeder großen Schöpfung, und wundersam ist es, wie die nächtigen Schemen, die Gespenster des Grabes, mit dem Fortschreiten der Handlung wachsen und mächtiger werden. Sonnenglut und Sonnengröße, sie sind wirklich das Symbol

dieses Heldenlebens; er geht unter, umstrahlt von der Gloriole eines ungeheuren Fühlens. Immer tiefer steigen auf die weiße Stirn die Todesschatten von den schwarzen Haaren herab. Da flammt sein Innerstes noch einmal empor in der furchtbaren Rede an die Räuber nach der Erkennung des Vaters. Er rast in der gewaltigsten Ekstase des Schmerzes; das Empfinden des Ungeheuersten läßt alles Große in ihm sich noch einmal aufbäumen, bevor er unter der entsetzlichen Last darniederstürzt. In diesem letzten Ausbruch seiner Leidenschaften, in diesem Toben gegen sein früheres Weltgefühl und gegen sich selbst verliert er plötzlich die Stimme; er stößt ein heiseres Gebell hervor, schluchzt laut und bricht in Lachen aus über seine Schwäche; dann rafft er sich knirschend empor und läßt nun Donnertöne hören, die das Blut der Zuschauer erstarren lassen. . . . „So stirbt ein Held, anbetungswürdig“ . . .

Eine wahre Raserei des Beifalls, ein frenetischer Jubel antwortet am Schlusse diesem Spiel. Voll Stolz und Genugtuung, tief ergriffen und hoch erhoben, verlassen die Berliner das Theater. Ihr sehnlichster, ihr Herzenswunsch ist ihnen erfüllt: sie haben ihn gesehen, ihren Liebling, wenn er des Gottes voll ist und zum Heros emporwächst. Wohl schien es zu Anfang, als wäre es nur „der kleine Fleck“, und schließlich war es doch „der große Fleck“, „Fleck der Einzige“.

* *
*

Fleck hatte noch als Regisseur und Inspizient mancherlei zu tun gehabt; jetzt, da er den kurzen Weg vom Gendarmenmarkt, wo das Nationaltheater lag, nach seiner Wohnung in der Markgrafenstraße, nahe bei der Mohrenstraße, zurücklegte, war es schon ganz still auf den Straßen. In seinem Innern tobten noch immer die Gewalten, die er heraufbeschworen, stritten die emporgewühlten Mächte der Leidenschaft in schmerzhafter Wallung, und die

schallenden „Bravos“ am Schluß hallten ihm im Ohr . . .

Wie viel angreifender war ihm doch heute solch ein Aufregen all seiner Nerven- und Seelenkräfte, als vor einem Vierteljahrhundert, da er zum erstenmal als Karl Moor im alten Doebbelinschen Theater auf der Behrenstraße vor seine Berliner getreten war. Seitdem war er weit über zweitausendmal auf der Bühne erschienen, stets gleich umjubelt und beklatscht, aber mit was für verschiedenen Gefühlen, in wie vielgestaltiger Verfassung! Wie wenige von den etwa zweihundert Wesen, die er da zum raschen Scheinleben erweckt, waren ihm mehr gewesen als Rollen, waren ihm zu Menschen geworden vom eigenen Fleisch und Blut! Was hatte er mit diesen kleinbürgerlichen Biedermännern, mit diesen edlen Hausvätern, spitzbübischen Sekretären und Kommerzienräten, mit all diesen halb wehleidig-sentimentalen, halb derb-komischen, trocken-altbackenen Figuren der Gemmingen, Iffland und Kotzebue zu tun, die der Bühne seiner Zeit das tägliche Brot lieferten? Was kann denn dieser Misere Großes begegnen, was kann Großes durch sie geschehen? Dem Kotzebue und seinem „Menschenhaß und Reue“ hatte er den Triumph, den Siegeszug auf dem Theater erobert. Aber was hatte er aus dem Meinau, diesem tugendhaften Misanthropen, gemacht? Mit seinem eigenen Herzblut hatte er diesen weichlichen Jammergesellen genährt und auf die Höhe jenes wunderlich grandiosen Weltverächters emporgespielt, den der große Shakespeare in seinem noch nicht der Bühne eroberten Timon von Athen dargestellt. Wer kannte wohl besser als gerade er die selbstquälerischen Höllen der Hypochondrie? Hatte er sich doch schon oft dem Wahnsinn nahe gefühlt in seinem Grübeln und Suchen! Das war freilich noch etwas, solch einer kleinen Ausgeburt der Gegenwart den heißen, stolzen Atem vergangener Größe, die Schauer der Ewigkeit einzublasen! Hatte er's nicht mit den Oberförstern und Kriegsräten Ifflands auch so gemacht.

dieses Iffland, seines neuen „Direktors“, der ihn nun begönnerte und das große Rührstück von „der neidlosen Anerkennung und kunstgeweihten Freundschaft“ zweier genialer Schauspieler an derselben Bühne aufführte? . . .

Er war unterdessen längst an seinem Hause vorbeigegangen. Die Nachtluft fuhr kühlend um seine heiße Stirn. Es tat ihm wohl, langsam weiterzuschreiten und das klopfende Herz, das sich jetzt so oft in seiner Brust bis zum Zerspringen weitete, zu beruhigen. Rastlos stürmten Gedanken und Erinnerungen weiter in seinem Kopf.

Es gab auch Rollen, um die er sich mit aller Anstrengung gemüht, um die er heiß gerungen hatte und die ihm ihr innerstes Sein doch nie hatten erschließen wollen. Schröders Tellheim, Odoardo hatten ihn zur Nacheiferung angespornt; er empfand das Kraftvolle, Bedeutende dieser Lessingschen Gestalten wohl, die mit ihren harten, scharfen Konturen, ihrer verhaltenen Leidenschaft so ruhig und fest ihre Persönlichkeit hinstellten. Aber er konnte ihr Bild nicht in seiner Phantasie neu gebären. So hell und klar sie im Licht des Verstandes erschienen, sie entzogen sich dem Schöpferwillen seiner Vision, wenn er sehnsüchtig nach ihrer inneren Erscheinung begehrte; sie verschwanden in der gestaltlosen Dämmerung seines Ahnens und dumpfen Sinnens. In diesen erdenhaften, seelisch etwas beschränkten Naturen blieb kein Raum für seine schwärmenden Traumphantasien, für seine chaotische, nimmer ruhende Einbildungskraft, die ihm das Irdische ins Uebermenschliche, das Alltägliche ins Magisch-Wunderbare, das Bild der Welt in eine Atmosphäre des Ewigen, Ungeheuren, Unbegreiflichen umwandelte. Er bewunderte an Schröder diese exakte Realität, die wahrheitsgetreue Lebensfülle, die fabelhafte Echtheit, mit der er solche alten Offiziers, solch ehrliche Biederleute spielte. Auch er hatte versucht, Typen der Wirklichkeit zu beobachten, ihre Gesten, ihre Charakteristika nachzuahmen. Er konnte es nicht. Es wurde und blieb Schema, Handwerk, Routine, wie er sie so oft auf die

Bühne stellte, nicht gut, nicht schlecht, des freundlichen Beifalls sicher. Er vermochte nur groß zu sein, wenn er sich selbst spielte, wenn er dem inneren Feuerstrom heiliger, übermenschlich-stolzer Größe seinen reißenden Lauf ließ und die ganze Kraft des Willens zusammennahm, damit er sich nicht über die Ufer ergieße. Seine gierige, heißhungrige Phantasie wollte in den Rollen Nahrung finden zum Träumen, zum Ahnen, zum seherischen Schauen und visionären Gestalten. Deshalb waren die Größten ihm gerade groß genug; Shakespeare und Schiller, ihnen fühlte er sich verwandt. Wie sie nie gesehene Idealbilder des Daseins geschaffen, gigantische Wesen, die nichts gemein hatten mit der gewöhnlichen Menschenkleinheit, so konnte auch er nur Helden hervorbringen, überlebensgroß, Ungeheuer voll Schönheit, geniale Ausnahmegeschöpfe, vom Zauber des Uebernatürlichen, Urweltlichen, Göttlichen umleuchtet. Seine Seele ward dann von der Stimmung, dem geheimnisvollen Dunstkreis ganz erfüllt und durchdrungen, in die die Dichtung getaucht war. Ihn umlohte die purpurne, düster schwelende Glut des Othello, umwogte die gespenstisch nächtige Nebelkälte des Macbeth, die stählerne Höhenluft des Coriolan. Sein Lear ward getragen von der wehmütig-grandiosen Tragikomik irdischer Herrschermajestät und überirdischen Menschentums, sein König Philipp von der dämonischen Trauer eines schwachen Sterblichen, der sich als Gottesgnadenfürst fühlt . . .

Er wußte es: in solchen Momenten traf er nachtwandlerisch das Rechte, da er sich eins fühlte mit dem Geiste des Dichters. Da spielte nicht er; eine ewige, unbegreifliche künstlerische Kraft spielte in ihm. Es war ihm dann, als wenn ein höherer Genius aus ihm spräche und sich gebärdete. Den Fiesko hatte er sich einmal vom König zum Benefiz erbeten, weil er den Seelenton dieser Rolle so stark in sich erklingen fühlte, daß er ihm Resonanz und Fülle geben mußte. Ja, bisweilen ergriff ihn die Notwendigkeit des innerlichen Formens und Gestaltens auch

bei schlechten Stücken, die nur den äußeren Anstoß für sein künstlerisches Schaffen boten. So war es ihm z. B. mit dem „Siri Brahe“ des ermordeten Königs Gustav von Schweden gegangen. In das elende Stück hatte er seine Trauer um den Tod des Herrschers, seine Ergriffenheit über den Fall menschlicher Größe, seine Andacht vor der Ewigkeit hineingespielt. Und ebenso ging es ihm mit den vielen Ritterstücken, die ja noch grassierten. Was scherte ihn das Panzergerassel und Schwertergeklirr, was der Schwulst hochtönender Worte, wenn er ursprüngliche ungebrochene Kraft, barbarische Wildheit, heiße Leidenschaft ausströmen konnte, Größe und Glut? . . .

Größe und Glut — sie waren von Kindheit an die beiden Elemente gewesen, die seine Wesensart bestimmten. Wie hatte er sie früh als eine selig-unselige Gabe empfunden, in den kleinen Breslauer Verhältnissen, unter Not und Elend nach dem frühen Tode des Vaters! Er hätte ersticken können unter dem Drang, sie zu entladen, bei der Unmöglichkeit jeder Äußerung in der widrigen Beschränktheit seines Lebens. Jene Schreie nach Natur und Kraft, die damals in den Sturm- und Drangdramen Klingers zum Himmel gellten, hallten wider aus der Seele des jungen Pennälers, des Hallenser Studenten. Theologie sollte er studieren! Um Gott hatte er gerungen, um den Glauben an eine Vorsehung, an die Unsterblichkeit. Eingebohrt hatte er sich in diese großen Fragen, den Schleier fortreißen wollen von dem Unerforschlichen, über der Bibel gebrütet und in ihre Schönheit sich versenkt, von Herders begeisterter Sehergabe geleitet. Auch heute noch konnte er über den Tiefsinn und die Weisheit des Buchs aller Bücher in trunkene Verzückung geraten, aber sein Geist war ruhig, sein Gefühl geklärt: er wußte, daß jene himmlischen Mächte existierten und in erhabenen Höhen walteten. Er hatte es so oft empfunden, ganz sicher — in seiner Kunst. Sein Schaffen war ihm Religion; vom Höchsten hatte er seine Gabe empfangen, den Menschen auf Momente die Pforten

des Wunders aufzuschließen, sie hinauszuheben über ihr enges Ich, den Glauben an das Überirdische zu stärken.

Aus der Wirrnis des Studentenlebens, aus dunklem Drang und dumpfem Ausbruch, in Duellen und wüsten Reden war ihm allmählich dieser Stern erschienen, in neue Irrpfade verstrickend und doch Erlösung weisend. Er sah noch den Direktor Brandes in Leipzig vor sich, wie er ihn ermutigend auf die Schulter geklopft, als er ihm zitternd etwas vordeklamierte, und ihn für zwei Taler wöchentlich engagiert hatte. So kam er mit zwanzig Jahren auf die Bühne, doch die kleinen Rollen genügten ihm nicht; er lechzte nach Größe und Ruhm. Das war eine Zeit gewesen! Da kannte er nichts als den Gedanken: Empor! Vergeblich bietet er sich sogleich Schröder an, aber erst zwei Jahre später, am 20. Mai 1779, steht er als Gloster neben dem Lear des Meisters, den er ihm bald nach- und zuvorspielen sollte. Ja, an Schröder war ihm erst der hohe Beruf, die ungeheure Wirkung des Schauspielers klar geworden. Nun wußte er, wozu ihn sein Trieb gedrängt, wußte, daß ihn sein Stern nicht getrogen. Diese vier Hamburger Jahre waren seine Lehrzeit gewesen.

Freilich, Schröders Spiel hatte ihn, soviel er in allem Einzelnen von ihm gelernt, nicht eigentlich hingerissen. Das war alles zu sehr überlegt, selbst im scheinbaren Taumel der Raserei und Verzückung noch vom Verstande beherrscht. So licht, so leicht, mit so souveräner Gewalt über seine Mittel, mit solch großartiger Objektivität gegen sich selbst konnte er nicht schaffen. In ihm waren dunkle Gefühle, dumpfe Triebe, die gewaltig nach Ausdruck rangen und sich fast gegen seinen Willen entluden, Laute der tiefsten Seelenqual, die ihn selbst erschütterten, Donnertöne der Wut, die ihn erschreckten, ein süßes Stammeln schwärmerischer Seligkeit, das ihn berauschte. Vor allem aber: Heldentum! Zum Heldenspieler sei er geboren, hatte man ihm schon zu Anfang seiner Laufbahn gesagt. Er fühlte es mehr und mehr, wie richtig das war. Ging er am

Morgen eines Tages durch die Straßen, an dem er abends den Macbeth oder den Lear spielte, da lag schon das imponierend Majestätische in seiner Haltung, das königlich Gewaltige, so daß ihm die Leute scheu auswichen. Das hatten ihm Bekannte oft erzählt, ihm sähe man's an, so könne nur ein Herrscher schreiten, und der gute Zelter hatte einmal bemerkt: „Unser Fleck, der doch gar kein Riese ist, weiß Kopf und Auge bis in die Wolken zu erheben." Wahrhaftig, er fühlte sich als Heros, und furchtbar, grauenhaft war es ihm oft, nach dem Rausch und der Ekstase des Spiels in die jämmerliche Kleinwelt der Kulissen zurückzukehren. Wer wollte es ihm da verargen, wenn er den rollenwütigen unverschämten Czechtitzky einmal geohrfeigt hatte? Keiner konnte ahnen, wie übermenschlich er oft gerungen, um den schwindelnden Höhenflug seines Wollens und Empfindens auf die Erde herabzudrücken. Er hätte wohl in einer solchen Laune auch einmal einen der lieben Kollegen hängen lassen, wenn er mit der stolzen Herrschertracht den Cäsarenwahn, der ihn so leicht umnebelte, nicht sofort ablegen konnte.

Ja, ja, Schröder hatte an ihm keinen seiner besten Schüler gehabt. Er ließ sich nicht so eindrillen wie Brockmann. Gewiß, er war, obgleich er das schauspielerische Handwerk verstand wie nur einer, ein Naturbursche geblieben, und er war dessen froh! Mochte nach ihm Iffland regieren, mit seinen fabelhaft geschickten Nüancen, seiner glänzenden Mache und bestechenden Liebenswürdigkeit. Solange er noch lebte, sollten auch noch die elementaren Ausbrüche einer großen Naturgewalt die Bühne durchrasen, jene erschütternden Kraftleistungen einer mächtigen Redekunst, wie er sie von Reinicke, von Scholz, von Borchers gehört. Darum liebte er ja auch gerade manche dieser Ritterstücke so, Babos „Otto von Wittelsbach" oder Törrings „Agnes Bernauer". Hier konnte man markige Reckenhaftigkeit, überlebensgroße Figuren des Mittelalters geben, wie sie Goethe im Götz gemalt. Welch ein Genuß,

diesen edlen erhabenen Zorn austoben zu lassen, den der Kaisermörder Otto vor der Reichsversammlung — allerdings etwas unmotiviert — zeigt! Solche aufs Höchste getriebene Leidenschaft im Feuerglanz aufleuchten zu lassen, dazu hatte er ja seine rollende, donnernde Gewalt der Sprache, dann die Pausen, das scheinbare Ermatten der Stimme, das nur schreckhaftere Klänge der Wut und fürchterlichere Ausbrüche vorbereitete. Dann endlich das letzte gräßliche Innehalten und der schreiend ausgestoßene Ruf: „Herzog Philipp!“ — Im Wahnsinn das Hauen mit dem Schwert, und dumpf, fast lachend, die sonderbare Rede: „Was wollen die Hunde mit ihrem Gebell?“ Und zuletzt das Zusammenbrechen des Angeklagten, dies willenlose Sichfortschleppenlassen des Gebrochenen, doppelt tragisch, nachdem man eben seine Riesenkraft gefühlt. Das hatte er so oft dargestellt, die Zuschauer damit erschüttert und gelähmt vor Entsetzen, ohne daß ihm je einer den Vorwurf eines „Schreiers“ hätte machen können. Nichts Mühseliges war in seinen Fortissimos, nichts Gezwungenes in seiner Deklamation; kam doch alles notwendig und wie von selbst aus seiner übervollen Brust. Die sorgfältige Kunst, mit der Schröder Verse sprach, nüancierte, lange Reden gliederte, steigerte, war ihm fremd. Hätte er so sprechen wollen, er hätte steif deklamieren müssen. Ihm war der gewöhnliche rasche, unbefangene Sprechton am liebsten. Er mußte sich eingestehen, daß es ihm schwer wurde, den Rhythmus der Verse mit dem eigenwilligen Takt seines stürmischen Temperaments in Einklang zu bringen. Das merkte er jetzt besonders, da er Schillers neues Werk, den Wallenstein, studierte. Die Akzente stark und kontrastreich zu setzen, einzelnes in hellstes Licht zu rücken, andres in tiefen Schatten zu hüllen, das war seiner inneren Stimmung gemäß. Er mußte lachen, wenn er daran dachte, wie ihm ein Kritiker einmal vorgeworfen, er habe als Gouverneur in Kotzebues „Benjowski“, in dieser von Sentimentalität und falschem Pathos triefenden Rolle, von

der er nie begreifen konnte, wie Schröder die letzte Szene zu etwas unendlich Rührendem und Großem erheben konnte — da habe er die Worte: „Jeder Donner brülle dir den Fluch deines Vaters zu“ mit Riesenstimme gedonnert und den folgenden Satz: „Jedes Säuseln des Windes lasse dir die letzten Seufzer deines sterbenden Vaters hören“ leise geflüstert. Auch die, die ihm vorwarfen, er lasse die Schlußworte einer Rede ganz fallen, die Perioden häufig tonlos dem Ende zugleiten, mochten Recht haben. Er war eben kein Vortragskünstler. Aber seine Höhepunkte sollte ihm einmal einer nachmachen, diese jähen Übergänge, diese Interjektionen, dieses Anhalten und dann den stürzenden Strom der Rede, sowie jene zwischengeworfenen, naiven, ans Komische grenzenden Nebenlaute. Hatte wohl vor ihm schon ein Schauspieler gewagt, neben Shakespeares Tragik zugleich den Humor in der Darstellung seiner ernstesten Gestalten zum Ausdruck zu bringen?

Es gab einige junge Leute, darunter einen gewissen, trotz seiner 25 Jahre schon bekannten Schriftsteller Ludwig Tieck, die mit ihm und seinen alten Freunden, dem Bildhauer Schadow und dem Musiker Zelter, an den Donnerstagmittagen manchmal in dem Stammlokal auf der Invalidenstraße das Berliner Spezial- und sein Lieblingsgericht, Erbsen mit Speck, aßen — die behaupteten, er habe ihnen überhaupt erst das Verständnis Shakespeares, ja der wahren Poesie im allgemeinen, vermittelt. Was der Brite als Höchstes der Dichtung erreicht, die Verschmelzung von Komik und Tragik, das habe er erst, Garrik übertreffend, in der Schauspielkunst kongenial nachgeschaffen. Sie mochten übertreiben, diese begabten Jungens; er konnte leider nicht mit ihnen gelehrt schwätzen; er hörte erstaunt, welche Wunder sie in seinem Spiel fanden, das ihm unbewußt entstand. Aber rührend war ihm diese Anhänglichkeit und Bewunderung der Jüngsten, denen wohl die Zukunft gehörte. Da war neben dem Tieck ein schwindsüchtig aussehender, edel-blasser Jüngling gewesen, namens

Wackenroder; dessen anbetende Begeisterung war ihm unvergeßlich geblieben, wenn jener von der überströmenden Leidenschaftlichkeit, der unendlichen Lebensfülle seines Karl Moor, seines Athelstan und Lear ihm vorgeschwärmt. Obgleich Freund Zelter oft versichert, er selbst spräche über seine Rollen wie ein „gewanderter Schneidergeselle“, so hatte er doch den Musikus ebenso zu Tränen gerührt, wie den jungen Todeskandidaten, wenn er ihnen eine Shakespeare-Stelle oder ein Stück aus dem wunderlichen Schauspielerroman von Goethe, dem „Wilhelm Meister“, vorgelesen. Wirklich, er mußte es schließlich selber glauben: er hatte als Macbeth, Othello, Lear den Meister Schröder in dieser Vermischung der Naturlaute übertroffen. Die Überstiegenheiten und grotesken Reden, die so viele als Auswüchse an Shakespeare tadelten, sie wirkten auch bei dem großen Lehrer im Shakespeare-Spielen noch aufgeflickt, überflüssig, nicht dazu gehörig. Er aber hatte all diese Quibbles und Arabesken als notwendig erscheinen lassen. Ihm war es gelungen, in die Töne der Verzweiflung und des bittersten Schmerzes eine gewisse Kindlichkeit, eine bizarre Lustigkeit hineinzulegen, Menschen mit ihren Widersprüchen darzustellen, wie sie der größte Seelenkenner ergründet.

Menschen mit ihrem Widerspruch! Das war ja das Wichtigste, was ihn mit Shakespeares Gestalten so unauflöslich verband, dieses Meer von einander bekämpfenden Gefühlen, dieser Antrieb, zugleich zu weinen und zu lachen, zu segnen und zu verfluchen, zu verehren und zu verhöhnen. Er fühlte ja das Gleiche in sich! Wie kam es nur, daß ihm manchmal, in einem Augenblick andächtigsten Ernstes, plötzlich Erinnerungen an Kindheit und Heimat aufstiegen und die breiten, gemütlich burschikosen Laute des schlesischen Dialekts auf die Lippen traten? Auch in seinem Naturell wechselte weltschmerzliche Hypochondrie mit sinnenfroher Lebensheiterkeit. Die Schatten des Wahnsinns waren ja selbst einmal nahe an ihn herangekrochen,

da er nach der widerwärtigen Geschichte mit dem jüngeren Döbbelin, dem frechen Ballettmeister, der ihn, den gefeierten Tragöden, zum Tanzen zwingen wollte, voll Ekel, Wut und Verzweiflung aufs Land geflohen war, nach Freienwalde, wo er ein halbes Jahr zurückgezogen gelebt. Nur in der innigsten Berührung mit der Natur war er genesen, durch dieses häßlich gescholtene märkische Land, dessen ernste Einfalt und stille Harmonie er mit ganzer Seele liebte. Auch in seiner Verehrung einer schlichten Landschaft, deren düstre Kiefern und träumerische Seen so gut zu seiner Stimmung paßten, wußte er sich eins mit Shakespeare und dessen Wiederspiegelung der Seele in der Natur, während alle Welt damals den Heimatboden verachtete und Italiens Sonne ersehnte. Aus dieser schönen Einsamkeit hatte des Publikums stürmische Forderung seiner Rückkehr ihn herausgerissen; er war ja seitdem in seinem Gemüt gesundet; jetzt war es der kranke Körper, der ihm seinen Beruf erschwerte. Hatte er doch all seine Kräfte für das Nationaltheater eingesetzt; sogar in der Oper hatte er mit seiner schönen Stimme gesungen; nicht nur als die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit, der alle andern willig und unwillig sich unterordnen mußten, sondern auch als Regisseur, ja sogar als Leiter gewirkt. Vier Direktoren, den alten Döbbelin, dann Engel, Ramler und Warsing, hatte er überlebt, fast alle Lasten der Inszenierung, manche der Verwaltung getragen. Er selbst hatte nie nach dem Direktorsposten gestrebt, obwohl er der Liebling des Königs und Publikums gewesen. Gern sah er nun einen gefeierten Schauspieler, Iffland, endlich als tüchtigen Reformator an der Spitze des verwahrlosten Instituts. Er kannte keinen andern Ehrgeiz: er wollte nur Schauspieler sein, nichts als Schauspieler . . . Hatte man ihm für sein selbstloses Wirken würdig gelohnt? Ach, wie lange hatte er beinahe Not gelitten, von Vorschüssen und immer neuen Vorschüssen den Unterhalt für seine alte Mutter und seinen Bruder beschaffen müssen! „In drückendsten Nahrungssorgen“ hatte er um

Erhöhung seiner Gage gebeten und erst 1793 war er pekuniär so gestellt worden, daß er sich den lang ersehnten eigenen Herd gründen konnte. Nun besaß er eine schöne, kluge, gute Frau, drei blühende Kinder. Wie lange noch? Er fühlte, daß es mit ihm zu Ende ging, daß der Dämon Kunst sein innerstes Mark aufgezehrt hatte, wie wenn er ihm einen andren Lebensinhalt nicht mehr gönnen wollte. War es denn eine Treulosigkeit, ein Abfall, daß er nun auch Weib und Kind liebte, manchmal an seine Familie dachte?

Fürwahr, sein ganzes Leben hatte er innerlich seiner Kunst geopfert. Wo und wann er groß gewesen, übermenschlich, erhaben, unbeschreiblich, hinausgreifend über alles irdische Maß, da war das nur mit Aufbietung all seiner Seelenkräfte gelungen, hatte es auch übermenschliche Anstrengung, unbeschreibliche Intensität seines Fühlens gekostet. In solchen Stunden der höchsten Kunstleistung fühlte er sich selbst von einem feurigen Strom der hellsten und edelsten Poesie umflossen, hineingetragen in das Land der Wunder und Visionen. Er glaubte sich als Coriolan, als Lear von einer Atmosphäre der Ewigkeit, von einer unsichtbaren Furchtbarkeit durchleuchtet, wie von einem Widerschein himmlischen Lichts. Von einer heroischen Grabesluft, einem düster flammenden Grauen empfand er sich als Macbeth umwittert, wenigstens vom dritten Akt an, während er für die ersten beiden die rechte Stimmung nicht finden konnte. Wie Eiseshauch drang's ihm zu Herzen, griff ihn an mit den harten knöchernen Totenfingern, wenn er auf seinem Stuhl das blutige Gespenst Banquos erblickte. Daß sein Spiel gerade in dieser Szene unfaßlich großartig sei, hatte man ihm oft versichert. Sein Shylock war ihm zu einem gespenstisch grauenhaften Teufel aufgewachsen, zur Inkarnation alles Bösen und Verruchten. Aber nichts Gemeines haftete ihm an; groß und tragisch war er auch noch als Geprellter. So hätte er auch den Mephisto aus Goethes grandiosen Faust-Fragment darstellen wollen,

wenn man daran hätte denken dürfen, solch einen ungeheuren Torso aufzuführen. Rollen dieser Art saugten ihm wie Vampire an seinem Blut und Lebensmark, verfolgten ihn in seinen Taggedanken und Nachtträumen, umgaben ihn mit einer Wolke der ihnen ureigenen Stimmung, aus der er sich schwer zu befreien wußte. Gerade jetzt fühlte er sich wieder ganz umsponnen und umklammert von einem solchen fremden Lebenselement: die von Schwerterklirren und mystischem Aberglauben erfüllte Welt Wallensteins ließ ihn nicht los. Die gewaltige Gestalt des Friedländers sollte noch einmal ein Meisterstück werden, wie ihm wohl kein andres zu schaffen mehr vergönnt sein würde. Er wußte, daß er sich bald einer schweren Operation werde unterziehen müssen. Da war für ihn nicht mehr viel zu hoffen. Sein Schwanenlied vielleicht. Zum mindesten sein Benefiz! Es waren schon vornehme Herrschaften in seiner Wohnung gewesen, die Logen zu dem großen Tage zu bestellen . . .

Bis tief nach Mitternacht war Fleck so im Nachsinnen durch die leeren nächtigen Straßen der Friedrichstadt geirrt. Eilig ging er nun nach der Markgrafenstraße zurück: morgen früh war Probe zu den Piccolomini!

* *
*

Flecks Wallenstein war wirklich seine letzte, seine berühmteste Leistung. Vielleicht war es sein größter Triumph, daß er dieser Gestalt sogleich, nachdem sie dem Haupte ihres Schöpfers entsprungen, die vollendetste Darstellung verlieh, die ihr je zuteil geworden, daß er damit auch der genialen Dichtung ihre Heimstätte auf dem Theater bereitete. Es war die reife Krönung seiner Kunst, die ja zugleich sein Leben war. Mit dem unfehlbar sicheren Gefühl für Charaktere, die seinem Wesen nahe standen, hatte er sogleich die ganze Rolle in ihrer widerspruchsreichen Plastik und „schillernden" Mannigfaltigkeit einheitlich erfaßt. Aus dem dämmrigen, in ungewissen Scheinen

aufflackernden Hintergrunde des astrologischen Wahns hob sich in seinem Spiel die finstre, gewaltige Heldengestalt mit magischer Anziehungskraft hervor. Sowie er auftrat, war es dem Zuschauer, als sei er von einer unbekannten, geheimnisvoll schützenden Macht umgeben, und diese Sphäre eines fatalistischen Hochmuts, einer stolzen Auserwähltheit gab all seinen Reden Klang und Farbe. Man fühlte, daß dieser tiefsinnige, majestätische, so mannigfach verstrickte Feldherr in einem großen schauerlichen Wahnsinn lebe, fühlte es in dem „angezogenen“, gleichsam nur mit sich selbst redenden Ton, in dem träumenden verschleierten Auge, das beständig inneren Visionen nachzuhängen schien. Die Versinnlichung einer überirdischen Macht, Flecks höchste Kunst, war in diesem Wallenstein verkörpert, der sich jeden Augenblick als den Günstling übernatürlicher Gewalten fühlte und nur zu Zeiten, von dieser überlegenen Traumhöhe herabsinkend, um so erschütternder statt der Fortuna liebstem Sohn den schwachen, Mitgefühl weckenden Menschen zeigte, wie in den Szenen mit Max, in seinen Klagen über Oktavio, am Schluß. Nachdem er ohne Wirkung die Armee angeredet hatte, war seine Erschütterung so stark und angreifend, daß diese arme Menschlichkeit im Kontrast zu seiner früher betonten Übermenschlichkeit noch furchtbarer erschien.

So gab Fleck denn „des Lagers Abgott und der Länder Geißel, die Stütze und den Schrecken seines Kaisers, des Glückes abenteuerlichen Sohn“ mit einer psychologischen Wahrheit, die des Dichters nur vereinzelt hingezeichnete Charakterzüge erst zur glaubwürdigen Einheit zusammenschweißte. Der schöpferische Genius des Schauspielers ergänzte hier aufs Wundervollste den des Dichters. Doch während er ihn in der Größe der Charakteristik fast noch übertraf, blieb er ihm in der poetischen Schönheit der Sprache mancherlei schuldig. Der wundervolle Rhythmus der Verse mußte vielfach dem Streben nach dem stärksten Ausdruck weichen. In der Deklamation war „eine fast erschreckende

Wahrheit“ zu spüren. Schon in den ersten Kritiken wird die „auffallendste Kunst“ in der Erzählung des Traumgesichts hervorgehoben. „Dumpf und geisterähnlich war die Stimme, solange der Traum beschrieben wurde; Erwachen und Überraschung malte dann jeder Ton.“ Den Höhepunkt erreichte er in den beiden letzten Versen. Da hub er mit energischem Nachdruck an:

„Mein Vetter ritt den Schecken diesen Tag“

und ließ dann die Stimme fast tonlos fortgleiten, wie verhallend, verflatternd im leeren weiten Nichts:

„Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder.“

Sein mächtiges Auge verlor sich dabei mit einer vertraulichen Lust in das Grausen der unsichtbaren Welt, ein unheimliches Lächeln triumphierte in der Unfehlbarkeit seiner Ahnungen, die Worte flossen fast mechanisch, wie laut gedacht, über die Lippen. Und dämonisch erhob sich dann gleich darauf in der heftigen Erwiderung auf Illos ungläubigen Einwurf das unheimliche Riesengespenst seines Sternenglaubens. Wenn er in höchster Seelenbedrängnis sagte:

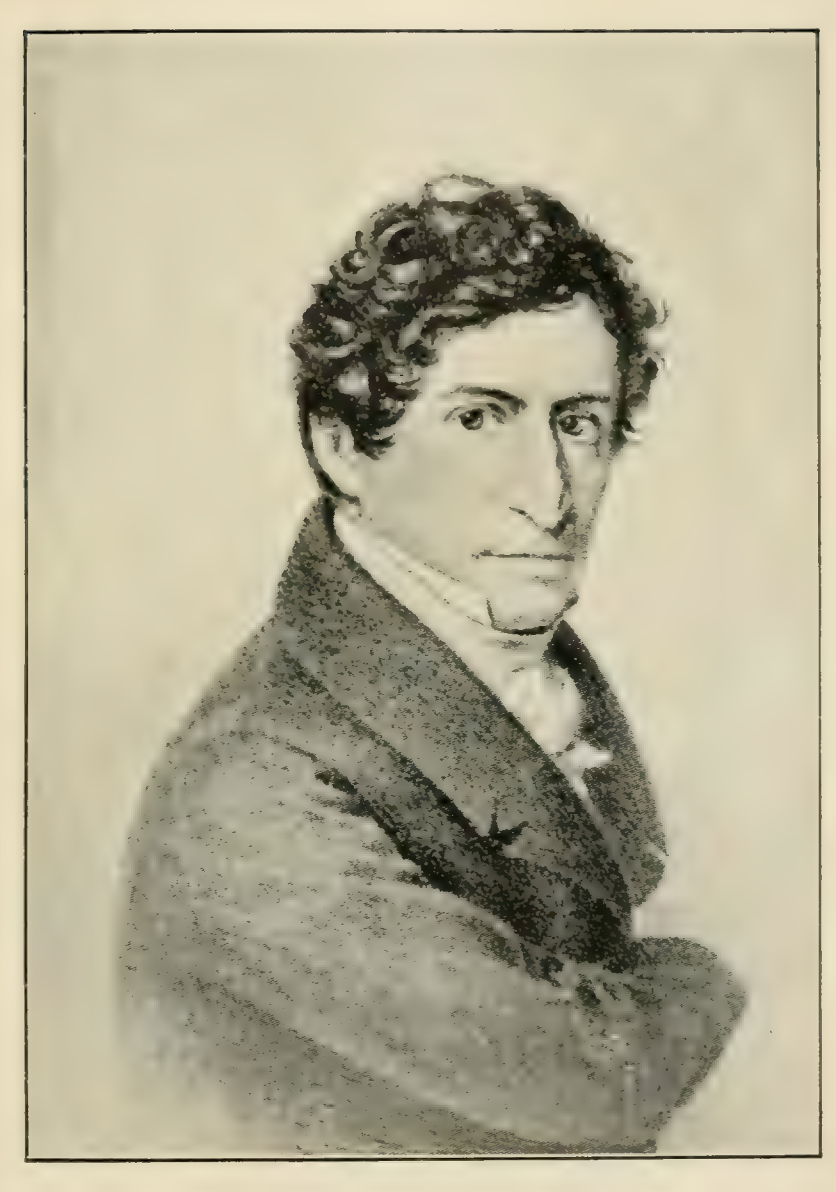
„Max! bleibe bei mir! — Geh nicht von mir, Max!“

so war in diesem milden, fast gebrochenen Ton so viel Geschichte der ganzen innern Seele, so viel Poesie in den wenigen Worten, daß hier wirklich kein Dichter, auch der große nicht, nach Tiecks Geständnis, den großen Schauspieler erreichen konnte. Was lag alles in dem einen Aufschrei: „Terzky!“, wenn er ohne Erfolg sich den Truppen gezeigt hatte und zurückkam! Es war eine Welt der Empörung, der Wut, der Resignation und Entschlossenheit . . .

Am 18. Februar fand die Berliner Erstaufführung der Piccolomini statt, am 17. Mai 1799 die von Wallensteins Tod. Bald darauf, nach einem Wallenstein-Abend, konnte Fleck nicht mehr auftreten: er mußte sich der schon lange gefürchteten Operation unterziehen. Mit Ängstlichkeit harrten die Berliner auf ihren Ausgang; unendlich war ihr Jubel,

da er endlich wieder als Wallenstein auftrat. Doch schon Anfang 1801 konnte der Liebling aller überhaupt nicht mehr spielen, mußte auch seine letzte Rolle, die des Leicester in Maria Stuart, abgeben. Am 20. Dezember erlag „Fleck der Einzige“, wie ihn die Berliner wohl nannten, seinen langen Leiden. Noch nicht 45 Jahre war er alt geworden. Freund Schadow entwarf ihm ein würdiges Grabmonument; auf dem Gottesacker vor dem Halleschen Tor ward er zur letzten Ruhe gebettet. Iffland brachte ihm in der Berlinischen Zeitung einen Totenhymnus dar: „Die Natur hatte mit allen Gaben, die zur Vollkommenheit führen, ihren Liebling reich ausgestattet. Männlich schöne Gestalt, edle Haltung, bedeutender Schritt, ein Feuer werfendes Auge verkündeten auf den ersten Anblick den großen Künstler. Ein Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann. Kraft, Gewalt — ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß. Doch wer erinnert sich nicht mit Wehmut, wie er so die Menschen gerührt, erfreut, bewegt, erschüttert, zu seinem großen Ziele mit sich fortgerissen hat! Er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter und stiller Gewalt.“

Das Publikum, das sonst so rasch den Dahingegangenen über neue Größen vergißt, bewahrte seinem Abgott ein getreues, pietätvolles Erinnern. Als im folgenden Jahre ein andrer Schauspieler die Fleckschen Rollen gab, da war es allen wie eine melancholisch-rührende Gedenkfeier, die sogar die strenge Kritik gegen den neuen Mann gnädig stimmte. „Es wird immer ein Zauber um die Stücke schweben, in denen Fleck seine Größe entwickelte“, schrieb damals der Herausgeber der „Annalen des neuen National-Theaters“. „Die Erinnerung wird supplieren, was der Darsteller vermissen läßt, und wer die Manen des Toten nicht zu sehr beleidigt, mag die Rennbahn sicher betreten, an deren Ziele der gekrönte Sieger starb.“



Ludwig Devrient

Der Schauspieler der Romantik.

Ludwig Devrient-Rollen.

„Ludwig Devrients Stern sollte sich schnell hell und immer heller erheben. Das überspannte Kind, das mit seinem Willen im Leben niemand wehe getan, als sich selbst, der an seine Kunst ganz hingegebene Bringer so erschütternder und entzückender Naturoffenbarungen, hat einen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsenden Ruhm, einen Verklärungsglanz gewonnen, wie noch kaum der Ruf irgend eines anderen Schauspielers.“

E. Devrient.

In der von Sonnen des Genies und Schatten des Wunders umwobenen Zaubergestalt Ludwig Devrients hat der Geist der Schauspielkunst sich selbst erklärt. „Rembrandtisch“ erschien er schon den Zeitgenossen, bald in ein Meer von Licht getaucht, dann wieder umfangen von den Gewalten der schwersten Nacht. Ein Gestalter all jener Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen unsre Schulweisheit nichts träumt, Erklärer des Unerklärbaren, Sprecher des Unaussprechlichen, Former des nicht zu Formenden; der Verkörperer einer entmaterialisierten Existenz, in der alle Mächte des Geheimnisvollen, des Grausigen, Gespenstigen, des Diabolischen und Grandiosen aufgewacht sind. Vom üppigsten Gerank der Legende ist so die Erscheinung dieses Schauspielers kat 'exochen, des Komödianten schlechthin, umwuchert. Der Freund des großen „Callot-Hoffmann“, der Genosse der phantastischen Tafelrunde bei Lutter und Wegener, der Serapionsbruder und Trinkkumpan ist in Roman, Novelle und Drama, in Gedichten und Anekdoten als interessanter Teufelskerl, grotesker Liebesheld und tragisch sentimentaler Visionär ein-

geführt worden. Seine drei unglücklichen Ehen, sein Vagabundenleben als Anfänger, sein zerrissenes, in stärksten Kontrasten sich zermürbendes Naturell, seine Trunksucht, sein elendes Scheitern im Leben, das seine Triumphe in der Kunst nur noch greller hervortreten ließ — all das hat heute beinahe die ewigen unvergänglichen Grundzüge seines Schaffens verwischt. Man erzählte uns Bände von den Unzulänglichkeiten seines Wesens, von jenen Widrigkeiten und Schlacken seines Ichs, die er gerade in seiner Kunst so völlig zu vernichten wußte. Empfand er es doch selbst, daß sein eigenstes, großes und heißes Fühlen, sein wirkliches Sein in die wenigen Stunden seines Spiels hineingebannt und zusammengedrängt war, daß die in der Kneipe oder in seiner lichtlosen Häuslichkeit verbrachten langen Tage für ihn nichts anderes als ein wüstes Träumen, ein dumpfes Hinbrüten in einem schweren öden Lebensschlaf bedeuteten. Nicht den früh gebrochenen Besiegten, der der inneren Dämonen nicht Herr zu werden wußte, nur den gewaltigen Triumphator im Reich seiner Kunst, nicht den bizarren und skurrilen Bohémien, sondern den Schöpfer höchster Schönheitswerte wollen wir im Spiegelbild einiger seiner Hauptrollen zu schildern suchen.

Sein Äußeres schon war so einzigartig und so faszinierend wie sein Spiel. Die schmächtige kaum mittelgroße Gestalt, die im gewöhnlichen Leben schlaff und müde schien, gewann im Feuer der künstlerischen Erregung eine dämonische Energie, konnte mit Riesenkräften zu dräuen scheinen, Majestät und imponierende Größe ausstrahlen; chamäleontisch konnte er aus einer Gestalt in eine andere schlüpfen; nicht umsonst waren die „Drillinge“ eine seiner besten Rollen. Seine Züge waren scharf, beweglich, unschön-anziehend. Den charakteristischen Akzent des Ungewöhnlichen, Auffallenden, des „vom Schicksal Gezeichneten“ brachte die lange krumme spitze Nase herein, die von der Höhe des Nasenrückens an seltsam schief nach seitwärts herabgebogen war. Das Unheimlich-Spukhafte

dieser Nase, über der die hohe Stirn ein blitzdurchzucktes Gewitter düsterer Zornesfalten ansammeln konnte, ward gemildert und besänftigt durch den unendlich ausdrucksvollen Mund, um den häufig ein ganz eigenes gutmütiges Lächeln schwebte, der aber durch die leichteste Bewegung von liebenswürdiger Schalkheit zur wilden Verzerrung der Leidenschaft, zum furchtbaren Hohnlachen der Bosheit übergehen konnte. In engstem frappantesten Rapport mit diesem Mund standen die widerspenstigen Locken des langen, seidenweichen, tiefschwarzen Haares, das zu den blitzenden schneeweißen Zähnen den stärksten Kontrast bildete, und das ebenfalls schwarze, feurige, wahrhaft flammende Auge, das unvergeßlich schön, aber auch unheimlich ruhelos blickte. War so dem Gesicht die vollendetste mimische Gewalt eigen, so fehlte dem Organ der eigentliche Wohllaut. Es war wohl in seiner erstaunlichen Biegsamkeit fähig, alle Abstufungen des Ausdrucks zu treffen, vom gräßlichen Aufschrei des Entsetzens bis zum tonlosen fast gelähmten Lallen des Wahnsinns, von der ehernen Stärke entfesselter Wut bis zu dem klingendscharfen Flüstern des Hohns. Aber die Stimme war spröde, hohl, wurde leicht heiser. Aus dieser Eigenart leitete sich die Skala der röchelnden, zischenden, wuterstickt gurgelnden, der gellenden, kreischenden Töne her, in denen Devrient seine Leidenschaften entlud. Eine hinreißende Beredsamkeit, der frei strömende Schwung bestrickender Worte war ihm versagt. Das war das Einzige, was seinem Richard III., seinem Falstaff zu jener höchsten Wirkung fehlte, die mehr chaotische, stoßweis sich entladende, nicht den Fluß der Rede erfordernde Gestalten, wie Franz Moor, Shylock, Lear, erreichten. So konnten auch manche seine Rezitation, seinen hohlen Sprechton, sein „heiseres Gekrächze“ tadeln. Der seelische Träger seines Spiels war sein Auge, dessen glühendes Funkeln und verzehrendes Flackern basiliskenhaft jeden fesselte und wundersam magisch bannte. Diese großen dunklen Sterne,

die aus tiefen Höhlen unheimlich herausblitzten und dann wieder grausig und durchbohrend ganz weit hervortreten, hervorquellen konnten, gaben von dem innersten Empfinden seines Lear, seines Shylock ein leibhaftiges Bild. Seine Gebärdensprache, deren unübertreffliche Vermittler die langen magern, geschmeidig sich krümmenden Hände bildeten, war oft abrupt, gewaltsam, zeichnete alle Linien aufs markanteste, aber sie bot dafür das stärkste Symbol geheimer Qualen, gräßlicher Seelenfolter und Herzensnot, ein Gemälde aller Abgründe des Verbrechens und aller Höllen des Gewissens.

Man hat des öfteren versucht, die schauspielerische Kunst aus dem Nachahmungstrieb herzuleiten. So wenig dies bei einem nur aus sich selbst heraus schöpfenden Talent, wie etwa Fleck, zutrifft, so berechtigt ist es bei Devrient. Im Nachahmen und Kopieren seiner Umgebung äußerte sich der frühste Gestaltungsdrang des Knaben; der Jüngling hatte sich in ein Nachäffen fremder Vorbilder so völlig verstrickt, daß er selbst an seinem originalen Können verzweifelte. Meister blieb er in der Karikatur und Parodie; unerreichbar z. B., wenn er als Falstaff in der Wirtshausszene stets den betreffenden Darsteller des Königs Heinrich IV. täuschend mit aller väterlichen Gravität und behaglichen Komik imitierte. Aber er lernte allmählich, sich von den Einflüssen des alten Weidner, des genialen Ochsenheimer, des bewunderten Iffland zu befreien und aus den unzähligen beobachteten und mühelos angeeigneten Nuancen Gestalten seines eignen Erlebens zu formen. Das ist ihm nur nach langem Studium, nach dem hingebendsten und glühendsten Sichversenken in seine Rollen gelungen. Devrient war kein müheloser Improvisator, dem alles auf den ersten Wurf glückte, sondern er mußte sich erst in alle Fasern und Fibern des „merkwürdigen Kerls“ einleben, dem er dann Blut von seinem Blut und Fleisch von seinem Fleisch gab. Stets trug er seine neue Rolle in der Tasche; zog sie überall

hervor, in der Kneipe wie auf der Straße, erzählte jedem, der still hielt, von diesem „verfluchten“ Charakter, machte seine Haltung und Gebärden vor, bis das Gebilde des Dichters endlich mit aller Realität in den glühenden Farben seiner Phantasie vor ihm stand. So hat er etwa Rellstab seinen Richard III. vordeduziert, bis ins Kleinste. Er bewies klipp und klar, warum die harmonische Kraftnatur des königlichen Verbrechers den ersten Bruch bei dem Fluch der Mutter erleiden muß, warum hier die Peripetie beginnt: „Alle seine Trommeln übertäuben ihm die Stimme der Mutter nicht mehr!“ Wie genau bisweilen ein Handgriff bei ihm berechnet war, zeigt seine lange Erklärung der Gebärde, mit der er sich am Abend vor der Schlacht, als man ihm den Harnisch abschnallen will, den Panzer auf der Brust festhält: „Ich muß es ungewiß lassen,“ meinte er, „ob der finstre Argwohn von Meuchelmord den Tyrannen den Harnisch anbehalten läßt oder ob er einen feindlichen Überfall fürchtet. Aber er fühlt, daß sein Tag gekommen ist.“ Eine solche scheinbar unbewußte, doch aufs Feinste berechnete Geste war es auch, wenn er als Lear in höchster Seelenqual halb ingrimmig, halb gequält mit der Rechten ans Herz griff und dabei die goldenen Ketten seines königlichen Schmucks hohl und schauerlich klirrten, wie die Fesseln eines Verurteilten, der zum Richtplatz geführt wird. Selbst sein Niederstürzen, das momentane Zusammenbrechen des Erschossenen als Gottlieb Cooke, das Vorwärtsfallen als Richard in Körners „Hedwig“, die Art, wie er sich als Franz Moor in seinen Ketten verzweifelt zu Boden warf und als Richard III. im bösen Traum vom Lager herabwälzte, all das hatte eine fabelhafte Wahrheit und eine unbegreifliche Verschiedenheit. Er konnte, wie vom Blitz getroffen, hingeschmettert daliegen und „betäubt und leblos niedersinken, wie tote Körper fallen“.

Bei solcher Durcharbeitung und Beherrschung aller Rollen, die freilich nur der Devrient der besten Zeit,

im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, besaß, ist es begreiflich, daß sie auch ein ganz neues Licht auf die Dichtungen warfen, wie die schöpferischen Offenbarungen eines Shakespeare und Schiller erst erklärenden, ja vertiefenden Genies wirkten. Vor Devrient hatte man trotz Iffland und Schröder noch nicht geahnt, was für Möglichkeiten der Menschendarstellung in Franz Moor und Shylock ruhten. Devrients Spiel als Lear führte Shakespeare-Gelehrte, wie Ulrici und Dowden, dazu, eine psychologisch verständliche und einwandfreie Auffassung des Werks zu begründen. So haben manche Leistungen dieses „Zaubrers der Bühne“, mag auch der größte Teil seiner Rollen vom Meister Fips bis zur Frau Rußkachel verschollen und vergessen sein, eine unvergängliche Wirkung ausgeübt.

Devrients Debut an den beiden Bühnen, in deren Geschichte sein Auftreten das ruhmwürdigste Andenken hinterlassen, in Breslau und Berlin, war der Franz Moor. Ifflands Darstellung dieser Rolle hatte bis dahin als das höchste gegolten. Er spielte ihn zwar nicht mehr als scheußliche Fratze mit roter Perücke und Höcker, aber doch als hämisch kleinlichen Bösewicht und „trocknen Schleicher“ mit spärlichem fadblonden Haar, matten Augen und welken Lippen. Devrient gab einen stolzen teuflischen Übermenschen mit feurigem Blick, der unter buschigen Brauen wie aus den Lichtern eines wilden Tieres flackerte, mit einem wahrhaft triumphierenden Lachen der Bosheit um die herabgezogenen Mundwinkel, mit düster gerunzelter Stirn und emporgesträubtem Haar, schaurig schön, wie Satanas selbst in all seiner dunklen Herrlichkeit. Aus dem kostbaren Spitzenkragen seines dunkelroten spanischen Mantels stieg der hagre lange Hals hervor, kahl und knochig, wie der eines lauernden Raubvogels. Die sanftmütige Heuchelei dieses schon zum Sprunge bereiten Ungetüms verbreitete lähmenden Schrecken um sich, und man atmete beinahe auf, wenn er im ersten Monolog die

Maske fallen ließ und nun groß, schrecklich, hohnvoll gebieterisch als das mit Gift und Dolch bewaffnete Scheusal dastand, dessen Blick versteinernd wirkte wie das Bild der Medusa. Halblaut, in sich versunken, wie nachlässig-widerwillig warf er die Worte seines entsetzlichen Anschlags hin, sie ganz unbewußt herausstoßend, am Schluß sich schon als Sieger fühlend und fast in Jubel ausbrechend im Gefühl grausiger Kraft. Ließ er dann im zweiten Akt die heuchlerische Larve vor dem Vater fallen, dann entlud sich sein Grimm als die mühsam zurückgehaltene, plötzlich hervorbrechende Eruption eines vulkanischen Naturells. Mit rückwärts gestreckter, zur Faust geballter Hand stand er da; Knochen und Muskeln straff gespannt, wie von Erz; der Blick ein Blitz, die Stimme ein Donner; tierische Wut auf den verzerrten Zügen. Sein Attentat auf Amalie war ein Auflodern sinnlicher Gier und entmenschter Grausamkeit. Wie ein Triumphgeheul der Hölle wurden die Worte hervorgestoßen: „Nicht meine Gemahlin — meine Mätresse sollst du werden!“ Die Trauerkleidung, der Hermelinmantel, der gebietende Grafenstern an der Brust ließen ihn in einer düstern Gloriole der Leidenschaft und des Hasses überirdisch groß und erhaben erscheinen. Doch bald kündete sich das ungewisse Wetterleuchten der Katastrophe an. Wenn er im vierten Akt auftrat, in den Mantel gehüllt, die Hand an die Stirn gelegt, dann sah man die innere Qual des Gewissens, die auch seine Züge zerstörte. Der raubgierige Tiger wird zur sich verzweifelt aufbäumenden Schlange. Er steht vor dem empörten Helfershelfer Hermann, der das Pistol auf ihn richtet: eingekrümmt, halb abgewendet, die Hand dem Gegner abwehrend entgegengestreckt, scheu über die Schulter schielend, bis die Arme schlaff herabgleiten und die Knie zitternd zusammenbrechen . . . Er schlägt sich mit der knöchernen Hand wütend gegen die Stirn: „Moor! Moor!“ und er zischelt mit verbissenem Ingrimm, kaum hörbar und doch schneidend deutlich: „Das war dumm!“. . . Noch einmal

ermannt er sich: mit seinem Dolch will er den verhaßten Bruder niederstoßen. Da, da schleicht es hinter ihm her, das Gewissen. Er schreckt jäh zusammen, ein Fieber schüttelt sein Gebein, die Zähne klappern, die hohlen Augen rollen ungewiß, das Haar sträubt sich empor. Wiederum rafft er sich mit der zähen Kraft seines erbitterten Willens auf. Er faßt den herabgesunkenen Dolch fester; doch die Knie versagen den Dienst, schlaff schlottert die Rechte hernieder; mit Zittern und Beben wankt er der Kulisse zu: Es ist stärker als e r . . . Da klirrt der Dolch zu Boden, schreckvoll hineinhallend in das öde Todesgrauen, und von den Furien gehetzt, stürzt der Verbrecher in besinnungslosem Entsetzen fort . . . Der fünfte Akt. Als ein schwarzes Gespenst, mit wirrem Haar, marmorbleichem Gesicht, bebenden Lippen und irr flimmernden Augen stürmt er herein. Wie die berstenden Posaunen des jüngsten Gerichts klingen die verzweifelten Donnertöne der Traumerzählung. Dann das Gebet: das zerbrochne mechanische Händeringen, die fliegende Brust, das Zittern an allen Gliedern, das Weiterplappern in steigender Todesangst, bis die Töne zuletzt unzusammenhängend von den Lippen wegflattern . . . Und noch ein letztes trotziges Aufbäumen: „Ich kann nicht beten!“ In der Schlußszene, die, nach der Mannheimer Theaterausgabe, die Brüder einander gegenüberstellte, war er ganz der scheußliche reuelose Skorpion, der noch im Tode Gift ausspritzt; in dem krampfigen Winden seiner Glieder lag unauslöschliche Wut; im Blick der stechende Haß bis zum Brechen der Augen . . .

Was Devrient beim Spielen einer solchen Rolle empfand, hat uns E. T. A. Hoffmann kongenial geschildert: „Er erblickte, wie im Geiste, die in Furcht, Schrecken und Graus erstarrten Gesichter der Zuschauer und fühle dann das Entsetzliche, es darstellend, selbst eiskalt seine Adern durchrinnen. In diesen Schaudern erwachte aber ein höherer Geist in ihm, gestaltet, wie die Person dieser

Rolle, und diese, nicht er spiele dann weiter, wiewohl von dem Ich, dessen Bewußtsein ihm nie entgehe, wohl beobachtet und gezügelt.“ Daß der Schauspieler das Geschick des Dargestellten mit solcher Intensität als sein eigenes empfand, war der Grund, warum ihn die großen Rollen so namenlos anstrengten. Caroline Bauer erzählt eine Szene, wie er nach seinem Todeskampf als Sekretär in Roberts „Macht der Verhältnisse“ in eine tiefe Ohnmacht gefallen und, mühsam wieder erweckt, mit wehmütig stillem Lächeln gesagt: „Ich dachte, ich sei wirklich gestorben.“ Den Lear, der ihn besonders mitnahm, konnte er meist nur mit Aufbietung aller Kräfte zu Ende spielen; mehrere Male mußte die Vorstellung nach dem wilden Leidenschaftsausbruch des zweiten Aktes abgebrochen werden, weil er von Krämpfen befallen wurde. In den letzten Jahren hat er solch große Rollen, besonders den Lear, nur ganz selten gespielt.

Dafür war aber auch sein Lear etwas Einzigartiges, nie wieder Erreichtes. Es war ein wunderschöner alter Mann, eine Meistermaske Devrients, der überhaupt ein Meister in Masken war; auf dem geröteten Gesicht, in den feurigen Augen lagen noch all die Spuren einer großen Leidenschaftlichkeit, von Zorn, Stolz, Sinnlichkeit, aber alles verklärt und verschönt durch einen unvertilgbaren Zug von Liebe und Wohlwollen, der, der Bläue des Himmels gleich, immer wieder hervorlächelte durch alle Stürme und Wolkenmassen hindurch, die dies Antlitz umtobten und verdunkelten. Milde, heiter, strahlend, im stolzen Gefühl von Macht und Glück, betrat dieser königliche Greis die Bühne. Aus seinem Gefühl behaglicher Freude heraus tat er zum Scherz die verhängnisvolle Frage. Und als er an Cornelia seine Worte richtete, schien er bereits vorher mit einem sichern Lächeln der Befriedigung die Antwort der Lieblingstochter auszukosten. Um so furchtbarer loderten Enttäuschung und Zorn nach der unerwarteten Entgegnung empor. Wie wilder Donner

rollten seine Worte aus seinem Munde, Blitze zuckten aus seinen Augen. Von nun an lag in seiner Haltung der Ausdruck einer gigantischen, aber zertrümmerten Kraft. Immer deutlicher schienen aus düstrem Hintergrunde die fahlen Gespenster des Wahnsinns hervorzuflattern; müde und gedrückt streifte er mit der Hand über den kahlen Scheitel, als wollte er diese Schatten von seinem Gehirn fortscheuchen, bis schließlich der Dämon des Irrsinns in ihm zu rasen begann und kalter Schauder des Entsetzens dann das tobende Chaos seiner entfesselten Gefühle erstarren ließ. Wundervoll war es, wenn in ihm schließlich wieder die edlen majestätischen Züge hervortraten und er im letzten Akt mit gefalteten Händen, dem Ausdruck unsäglichen Seelenschmerzes und einem langen Blick von Reue und Liebe vor der verstoßenen Tochter niedersank.

Konnte man von Devrient sagen, daß er die Psychologie des Lear zum erstenmal in dem Umfang erfaßte, den Shakespeare der Gestalt gegeben — denn Schröder und Fleck waren nur in einer unvollständigen Bearbeitung aufgetreten — so lieh er dem Shylock Ewigkeitszüge, über des Dichters Absichten hinaus. Statt eines komischen Intriganten, den Iffland gespielt, gab er den kraftvollen, im Hassen und Handeln gleich gewaltigen Repräsentanten seiner Rasse, eine Gestalt von biblischer Größe. Er, der in seinen andern jüdischen Rollen den unverfälschten Jargon zu sprechen wußte, hatte den Dialekt für seinen Shylock auf eine eigentümliche Art idealisiert. „Wie ein Venetianischer Jude," schreibt Zelter, „so stand, so schritt, so trug er sich, so kroch er, nach seinem Rechte, nach seinem Stande." Dies prachtvolle Rasseelement bestimmte als Grundakkord den ganzen Charakter. Seine Rachsucht und Grausamkeit erwuchs notwendig aus seiner Kraftnatur, und wie die unheimliche Katastrophe einer innerlichen Vernichtung vollzog sich am Schluß sein Niederstürzen vom höchsten Triumph zur zertretenen Demütigung, Schlag auf Schlag. Seine letzten Worte waren im Ton des verzweifel-

ten Ingrimms hervorgestoßen und als ein Gerichteter verschwand er lautlos von der Bühne, „wie ein untergehender Mond“. Man sah ihm an, daß ihn auf dem Wege nach seinem Haus ein Schlagfluß treffen müsse . . .

Dieser tragischste aller Schauspieler galt vielen für noch größer als Komiker. In lustig banalen Rollen, denen seine irrlichterierende Gelenkigkeit und sein ewig bewegliches Mienenspiel ein tolles Leben einhauchten, hat er den größten Teil seiner künstlerischen Kräfte dahingegeben. Doch während solche seelenlose Puppen sein eigenes Erleben nicht berührten, gab es eine komische Rolle, in der er sich selbst im Glanze der Shakespearischen Größe darstellte: den Falstaff. Der dicke Ritter erhielt durch ihn eine so dämonische Genialität und verführerische Liebenswürdigkeit, daß seine massige Körperlichkeit gleichsam mit Flügeln begabt ward und seine Verlumptheit nicht anders denn als göttlicher Leichtsinn in dem Feuerwerk eines blendenden Humors aufleuchtete. Der Sieg des Geistes und Witzes über die plumpe Materie, die ewige Überlegenheit des Genies über den gewöhnlichen Haufen — das war das gemeinsame Band zwischen Falstaff und Ludwig Devrient; in beiden wohnte ein strahlendes sieghaftes Wunder der Schönheit, das aus allerlei Schatten und Verdunkelungen um so berückender hervorbricht.



Seydelmann

Der Denker.

Ein Seydelmann-Dialog.

„Alles Schöne ist schwer."

Die Sonne lag drückend und heiß an einem der ersten Oktobertage des Jahres 1842 auf dem Berliner Dönhofsplatz. Von der Leipzigerstraße her strebte ein Herr eiligen Schrittes nach einem gegenüberliegenden stattlichen Hause, in dessen kühlem Flur er hochaufatmend Halt machte, um dann langsam die Treppe hinaufzusteigen. Er klingelte. Eine freundliche Bedienerin öffnete. „Herr Seydelmann zu Hause?" Durch einen geräumigen Empfangssaal, dessen in Rot und Gold gehaltener Empireton feierlich-prunkvoll grüßte, schritt der Besucher rasch nach links in ein freundlich schattiges Zimmer. Die Wände sind mit hohen Bücherregalen tapeziert, die Titel der soliden Einbände blitzen gemütlich-lockend in einem gedämpften Lichte auf; Bücher in allen Ecken und auf allen Tischen, auch auf dem geöffneten Flügel, der in der Mitte steht. Am Schreibtisch, in ein geschriebenes Heft vertieft, in das er sich Notizen macht, sitzt der Herr des Hauses; er blickt auf, springt auf. „Holtei, alter, lieber Freund!" Die beiden liegen sich in den Armen. „Nun, wie war's im schönen Warmbrunn? Genesung geschöpft und getrunken aus der Luft der Heimat? Laß dich ansehen!" Der Dichter tritt zurück und sieht dem Landsmann, dem Jugendgefährten ins Gesicht. Stille, müde, von Denken und Grübeln zerfurchte Züge. Das volle Gesicht mit den fleischigen Wangen zeigt ein bewegliches Mienenspiel; die blauen Augen blicken kalt und forschend unter der hohen Stirn, die das nur wenig gelichtete rötlich-blonde Haar geisterhaft umrahmt. Die mittelgroße Gestalt wirkt im langen schwarzen Rock schlank und beweglich; er geht geschmeidig, aber mit eingebogenen Knien, so daß er zu schleichen scheint. Nichts Faszinie-

rendes, Eindrucksvolles, ja, etwas Unbedeutendes liegt im Äußern des großen Schauspielers, dessen Ruhm ganz Deutschland verkündet. Er hat das Aussehen eines lebenserfahrenen, zum Menschenkenner gereiften Weltgeistlichen, wie man sie in katholischen Ländern nicht selten antreffen kann.

Holtei scheint mit seiner Inspektion zufrieden; er freut sich über das gute Aussehen des Freundes und hofft das Beste für die neuen schauspielerischen Aufgaben im Winter. Ein feiner, halb ironischer und halb dankbarer Zug schwebt um die Lippen Seydelmanns, ein wenig erfreut und ein wenig ungläubig skeptisch. Das Gesicht hat plötzlich ein reiches eigentümliches Leben, der ganze Mensch ist verändert, wirkt stark, gebietend, kraftvoll, da von den beredten Lippen die Worte fallen, sinnvoll beseelt, reich akzentuiert, wie neugeprägte goldene Münzen: „Fort mit den Krankheitsgeschichten! Hier im Herzen, da steckts. Aber es ist freilich eine wunderliche Laune des Schicksals, daß ich, dem man so oft das Herz abgesprochen hat, gerade dort so schrecklich leiden muß. — Lassen Sie mich Ihnen lieber von der Heimat erzählen, von unserm geliebtem Schlesierland! Seit 1817 hatte ich die Spielplätze der Kinderzeit nicht mehr gesehen. Und doch litt es mich nicht in Glatz. Im Elternhaus wohnen fremde Menschen, deren Blick auf dieser Stelle mich stumm machte und weiter trieb. Wohin? Auf Straßen und Plätze, die mir nichts als Leichensteine zeigten, unter denen meine Jugendfreunde schlummern. Nun liegt es wieder hinter mir, das Vaterland — auf immer! Nun winkt das große Vaterland, in das wir alle wandern, alle! Ach, Holtei, ich habe so viel an Sie gedacht, da ich auf diesen versunkenen Gärten meines Kinderparadieses stand. Was ist nicht alles für mich mit Ihrem Namen verbunden! Meine ersten, so unglücklichen Versuche auf dem Liebhabertheater, mein Übertritt auf die öffentliche Bühne, meine Enttäuschungen, mein Ringen, all das, was mir jetzt so verklärt sich zeigt. Daß ich Sie nun

wiederfinden durfte, in diesem letzten Jahre, das ist mir wie ein Fingerzeig dafür, daß sich jetzt der Kreis meines Lebens rundet, daß Sie am Ende meiner Laufbahn stehen werden, wie Sie ihren Anfang so treulich geleiteten . . .“

„Nicht doch diese Melancholien, diese ewigen Todesgedanken!“ unterbrach Holtei das wehmütige Bekenntnis, aber Seydelmann fuhr sicher und bestimmt fort: „Sie wissen, ich war immer schwerblütig, ernst, gar kein rechter Komödiant. Mein ganzes Leben war ein Grübeln über den Geheimnissen des Seins, in den tausend bunten Gestalten der Kunst suchte ich sie zu ergründen; die feinsten Mechanismen der Menschennatur habe ich zerlegt, auseinandergenommen zu kleinen und kleinsten Teilchen und dann in meinem Spiel wieder zusammengesetzt, ich darf wohl sagen, als ein trefflicher Uhrmacher. Aber es gibt doch nur eine Auflösung dieses Rätsels, das mich so gequält. Hinter drei Buchstaben liegt sie: T—o—d! Sie haben sich schon oft gewundert, wie i ch gerade zum Schauspieler ward, mit meinen Predigermienen und meinem Gelehrtenwesen, mit meiner Verschlossenheit, die sich zuknöpft bis unters Kinn. Nichts „Geniales“, nichts vom Bekenner und Schwärmer wie bei unseren Größten, bei Fleck und Devrient. Nun, ich will es Ihnen erzählen, warum ich Komödie spielen mußte und wie ich es lernte . . .“

Der Freund legte sich tief in den Sessel zurück, wie einer, der sich darauf gefaßt macht, lange, aufmerksam und mit Behagen zuzuhören. „Ja, ja,“ meinte er nachdenklich, „hab' mich oft gewundert, warum Sie gerade an dieser bunten Kulissenwelt sich so fest hielten mit klammernden Organen. Hatten nie etwas vom Vagabunden, vom Verwandlungskünstler, der in tausend neue Verhältnisse, in tausend fremde Formen schlüpfen kann. Als wir anfingen, in unserer Jugend Maienblüte, da war ich das Genie und heut bin ich — nicht nur als Schauspieler — ein Wrack. Und Sie, der ungeschickte Seydelmann, dem die Zunge bei jedem Wort wie ein Kloß im Munde lag,

der nicht gehen und nicht stehen konnte, Sie sind nun ein Künstler, wahrhaftig ein Künstler ohne Tadel! Mocht' es nicht glauben, da man mir's erzählte! Bis ich Sie wiedersah, jetzt, nach langen Jahren. Freilich, Sie sind derselbe geblieben und noch immer ist's der Mensch, mit seiner Geisteskraft und seinem Willen, der uns schon damals in Breslau imponierte. Aber Sie haben Ihre Gestalten so rein mit Ihrem Persönlichsten durchdrungen, daß Sie nun eins geworden sind mit Ihnen: Seydelmann und Carlos, Seydelmann und Alba, Seydelmann und Nathan. Ihre Grenzen kennen Sie besser als ich. Ich brauch' es Ihnen nicht erst zu sagen, daß die wildesten Stürme der Leidenschaft, die einfache heroische Heldengröße, daß der Lear und der Egmont nicht Ihre Sache sind. Aber wo Ihr Wesen mit Ihrer Rolle zusammentrifft, wo Ihr nimmermüder Geist sich in komplizierte psychologische Probleme versenken, wo Scharfsinn und Reflexion der Figur eines Dichters beikommen können, da sind Sie der Meister unsrer Zeit, ja, wohl ein Meister aller Zeiten. Sie haben mich gelehrt, daß Begabung nicht alles ist; mein Bild des großen Schauspielers, als eines unbewußten, intuitiven Schöpfers, ist an Ihnen zuschanden geworden. Und ich muß resigniert bekennen, daß Sie Sieger geblieben sind im Kampf um das Höchste, mit Ihren so durchaus „bürgerlichen" Tugenden, Ihrem Fleiß, Ihrer Gewissenhaftigkeit, Ihrer Energie. Wie sagte Goethe zu mir? „Ihnen fällt's leicht; Sie müssen sich's schwer machen." Wie schrieben Sie mir unter Ihr Bild? „Alles Schöne ist schwer!"

„Bin ich glücklich geworden in diesem furchtbaren lebenslangen Ringen?" antwortete der Schauspieler mit einem schmerzlich wehvollen, begütigenden Lächeln, betreten über die offene Selbstanklage Holteis. „Es war die innerste Notwendigkeit meiner Natur und doch mein Verhängnis, die mich zur Bühne trieben. Schaffen wollte ich, wirken, mich hervortun! Wo hätte ich das sonst gekonnt in unsrer

kleinen, schlaffen, tatenlosen Zeit? Zum Napoleon hätte ich es als Glatzer Artillerist nicht bringen können. Die Theaterwut, die damals in uns allen lebte, in Schall, in Laube, in Ihnen, sie war ein Ausdruck, vielleicht eine Krankheit unsrer Epoche. Mir hat sich ihr Keim so fest ins Blut gesetzt, daß sie völlig über mich Herr wurde, so gern auch diese Leidenschaft, der ich mich mit Haut und Haar verschrieben, mein kühler mokanter Verstand bespöttelt. Und hab' ich ihr nicht alles geopfert, meine Gesundheit, meine Persönlichkeit, mein Glück? Das Leiden, dem ich jetzt zu erliegen drohe, hat mich zum erstenmal in Prag niedergeworfen, als ich wie ein Verzweifelter um meine künstlerische Anerkennung rang und sie erreichte — als ein gebrochener Mann. In Cassel kam es wieder, das furchtbare Husten, das entsetzliche Gefühl des Erstickens. Wie viele Nächte habe ich gesessen, über meine Rolle gebückt, die Bilder der sichtbaren Anschauung immer deutlicher heraufbeschwörend, bis ich sie sah mit allen Fältchen und allen Stäubchen, wie unter der Lupe! Um vor jedem Richter, auch dem strengsten in mir selbst, zu bestehen, gönnte ich dem schon geschwächten Körper keine Ruh: Der Unterschied von Tag und Nacht verschwand aus meiner engen Stube, und wenn dann auch am Abend einer neuen Prüfung der Magen schwach und die Glieder schlottrig waren: im Augenblicke des Kampfes für die Ehre der Kunst und für meine Ehre hielt mich meiner Seele Kraft in dem Bewußtsein aufrecht: was geschehen konnte, hast du getan! So war ich denn in den ersten 12 Jahren meiner Laufbahn, in Graz, Prag und Cassel, meist krank — und nun bin ich's seit langem wieder. Aber: „Setzet Ihr nicht das Leben ein, nie wird Euch das Leben gewonnen sein!“ Mich trieb's zum Einsatz, — treibt's immer noch. Seit ich ein Mann bin, will ich ja nichts andres mehr auf der Welt, als ungehindert Komödie spielen. Es ist eine fixe Idee, ich weiß es; aber muß man nicht froh sein, auf dieser ungewissen schwanken Erde noch eine

fixe Idee zu haben, etwas, wo man feststeht, wo man hingehört? Ja, dorthin gehöre ich, auf die schmale Grenze, wo Ideal und Wirklichkeit sich freundlich-kummervoll umschlungen halten: dorthin hat das Leben mich zurückgedrängt: nur dort bin ich Ich selbst; sonst überall nur ein Teil von mir, verschüchtert, kalt, zerstückt. Und doch will ich nicht klagen. Wohl dem, der seine Zufluchtsstätte hier auf Erden so klar erkennt, die Heimat seiner Seele und zugleich den Platz, wo alle seine Kräfte wirken — wirken dürfen; ohne Fessel, frei! O, ich fühl's: ich bin doch ein Glücklicher — durch Schmerz!“

Seydelmann war tief bewegt stehen geblieben; er beugte sich über das Klavier und schlug mit fester Hand ein paar Akkorde, jenen dunklen Marschrhythmus aus der 7. Symphonie Beethovens ... „Was ist mir vom Leben anderes geblieben, als die Kunst?“ fragte er melancholisch. „Allzu früh hab' ich geheiratet und an meiner Frau einen treuen Helfer und Genossen in Not und Sorgen gefunden. Mehr nicht. Wollt ich ihr sprechen von allem, was meine Brust bewegte, so kamen die ewigen Klagen ums tägliche Brot, um die kleinlichen Dinge des Haushalts zur Antwort. Da drückt' ich denn meinen Jungen an mich, um mich zu beschwichtigen, und ging in mein einsames Studierstübchen. Wie hab' ich da trüb und schwer gerungen, bis die Bilder der Heroen unsrer Kunst vor mir auftauchten, freundlich umstrahlt vom himmlischen Glanz! — Die Spannung der Seele ließ nach, meine Kräfte wurden wach, und ich arbeitete mit Gott und einem versöhnten Herzen. Arbeiten, arbeiten! Das war der Leitspruch meines ganzen Lebens. Und das rote Tuch, das mich wütend machte: das Wörtchen „genial“. War doch dieses kleine Wort der Irrwisch, der allen andern die Köpfe verrückte, der um mich her eine wüste Verrottung schuf! Seliger Ludwig Devrient, vergib, daß ich deinen Namen entweihe, indem ich ihn zusammen mit dem Kulissenpöbel nenne! Doch dein Beispiel, unverstanden, unbegriffen, war ein süßes Gift, das

alle Ordnung, allen Verstand und Fleiß vernichtete, um der schrankenlosen Narrheit willen, die dich nachäffte. Nicht mehr hab' ich sein wollen, als ein rechtschaffner Arbeiter, der seines Lohnes wert ist, als ein Diener am Wort . . ."

„Am Wort," fiel Holtei hier ein. „Wie haben Sie es fertig gebracht, mit Ihrer schweren, ungelenken Zunge, Ihrem dumpfen rauhen Organ ein solcher Sprecher zu werden, ein Meister der klaren, schwertscharfen, überzeugenden Rede, dessen Wort eine seelenbezwingende, herzerschütternde Macht ist; kurz, ein zweiter Demosthenes?"

„Mit dem Demosthenes-Vergleich haben Sie insofern recht," erwiderte Seydelmann lebhaft, „als ich mir den großen Athener buchstäblich zum Muster genommen habe. Lachen Sie nicht! Sie wissen ja, wie der alte Professor Rhode in Breslau mir sagte, ich würde nie schnell und doch deutlich sprechen lernen, und wie ich laut zu weinen anfing, damals, in seiner Stube auf dem roten Sofa. Was sollte ich tun? In meiner Verzweiflung lief ich bis an die Oder. Sollt' ich mich ins Wasser stürzen? Wie ich so am Ufer stand, fiel mir der alte Demosthenes ein. Ich suchte Steine, dünne flache Steine, die legte ich auf meine lange spitzige Zunge. Nun fing ich an zu reden. Lieber Gott, ich verstand mich selber nicht, obwohl ich wußte, was ich sagen wollte! Ich suchte neue Steine. Jeder rutschte von der Zunge herunter. Nun hielt ich sie, in heißem Trotz, mit rückwärts gekrümmter Spitze fest. — Ich schwitzte, wollte verzweifeln, aber was Demosthenes — ein Mensch! — gekonnt hatte, mußte ich auch können. Ich lallte nun, wo ich nur allein war, mit Steinen im Munde. Daher kommt wohl noch heute das Gewaltsame in meiner Sprache, so daß ich den Mund weit öffnen muß, um einem dicken Ton Raum zu gewähren, daß ich so scharf einsetze und nicht recht rein spreche. Ich mußte eben durch Energie der Rede, durch schärfste Akzentuierung, durch Unterstreichen, gleichsam durch ein Hautrelief der Worte ersetzen, was meinem Organ an Wohllaut fehlte.

Na, und so ging's! Das lange, widerspenstige Glied wich meinem Fleiße mehr und mehr; die gefährliche Spitze blieb innerhalb des Mundes und spielte nur, unruhig, hinter den Zähnen, nicht mehr dazwischen. Das ganze Ding ist schmiegsamer, leichter, schneller geworden; wenn ich auch noch häufig beim „S“ und „Z“ anstoße, wenn auch die Vokale (das „o“ wie „ö“, das „a“ wie „ä“) den „Schläsinger“ nicht immer verleugnen, ich habe doch aus meiner Stimme ein ausdrucksfähiges, ganz persönliches Instrument gemacht, das nur meine, wenn auch etwas unreine Melodie spielt. Und der Umfang! Wie schwachbrüstig las ich als Anfänger. Heute habe ich alle Register in meiner Kehle, spiele etwa den Carlos in einer kalten hohen Tenorlage und den Ossip im tiefen, fast singenden Baß. Alles durch Übung, nur durch Übung. Ja, ja, Talent hab' ich, aber — es lag viel Schutt darauf und drum herum!“

„Das Mechanische hat Sie immer zum Geistigen geleitet,“ fuhr Holtei fort, als Seydelmann stockte. „So ist Ihre schöne kalligraphische Schrift, mit der Sie mir in holder Jugendzeit mein erstes Drama, den lang vergessenen „Pietro von Bastelika“, abschrieben, auch ein Stück von Ihnen und zwar ein ureigentümliches. Wie absonderlich kamen Sie mir damals vor, wenn ich Sie am Morgen an Ihrem Tischchen sitzend traf — und heute machen Sie's ja noch ebenso — mit dem feinsten Papiere vor sich, wie ein gelernter Schreiber mit Sorgfalt und Liebe die Feder zuschneidend, mit Lineal und Bleistift hantierend. Bis dann das Wunderwerk in Schönschrift dalag: die neue Rolle! Tagelang malten Sie Buchstaben neben Buchstaben, aber Sie lernten dabei schon viel im Text, denn das Gedächtnis war nie Ihre starke Seite, und diese Ihr Auge ästhetisch befriedigenden Seiten lockten sie erst zum Studium an. Sind diese Rollen nicht Ihre treusten Freunde, denen Sie Ihre tiefsten Geheimnisse, Ihre klarsten Erkenntnisse anvertrauten? Wann mag wohl dies Heft hier geschrieben sein, in dem Sie lasen, da ich eintrat. Eine jede

Zeile, umrahmt von Bemerkungen, Interpunktionen, ja musikalischen Noten und Taktzeichen. Was ist es? Der „Jago“! . . .“

Mit hastigem Griff riß Seydelmann dem Freunde die Rolle fort, in der er harmlos geblättert: „Ich mag meine Rollen keinen andern sehen lassen,“ sagte er fast drohend. „Meine Frau und mein Sohn sollen sie nach meinem Tode verbrennen. Läßt sich der Maler auf die Palette gucken, wo er die Farben mischt; wen anders geht mein Handwerkszeug etwas an als mich? Es ist der Staub der Werkstatt, der Schweiß der Arbeit, der an diesen eng und voll geschriebenen Heften klebt. Ich leugne nicht, welchen Wert sie für mich haben, mit ihrer sauberen ordentlichen Schrift, die meine Gedankentätigkeit angenehm befördert, mit ihren unzähligen Randnotizen, die ein gutes Stück meiner Lebensarbeit fixieren. Habe ich doch mit diesen Manuskripten den größten Teil meines Daseins verbracht, festgebannt am Studiertisch, ein Einsiedler und stiller Sinnierer, ein Geizhals mit jeder Stunde! Beginnt nicht noch jetzt an jedem Tage, den der Herrgott werden läßt, die Sisyphusarbeit von neuem, früh am Morgen und dann am Nachmittag, das laute Memorieren, das Um- und Umwenden, das immer tiefer Sich-hinein-bohren in diese altvertrauten, nie ganz ergründeten Figuren! Wie viel Genuß, Unterhaltung, unmittelbares Erleben und Empfinden habe ich über ihnen versäumt, wie viel von meinem Herzblut diesen Seiten geopfert, um die Wesen, die in ihnen schlummern, zum Sein, zur innern Anschauung zu erwecken! Wirklich, ich bin beim Leben in diesen Papieren zum Leben in der Welt unfähig geworden. Das habe ich noch zu guter oder vielmehr schlechter Letzt bitter und qualvoll erfahren müssen, in meiner Liebe zu Clara, — Clara Stich. Sprach ich Ihnen noch nie davon?“

Seydelmann fuhr sich über die Augen, wie um einen brennenden Schmerz zu fühlen, zu verscheuchen. Er war ganz rot, verwirrt, beschämt geworden und redete rasch

weiter: „So steckt in jeder dieser geschriebnen Rollen ein Stück Leben von mir, in jedem Heft ein Stück Herz und Seele. Wenn ich nach langer stiller Zwiesprach das Buch zuklappe, um in einer neuen Gestalt auf die Bühne zu treten, dann ist, bevor ich spiele, mein Werk getan. Ich führe dann nur das aus, worein ich mich so lange versenkt, was ich mir ganz zu eigen gemacht. Aber ach, fertig werde ich doch mit meinen Rollen nie. Stets muß ich sie von neuem vornehmen, von neuem mich hinein vertiefen, Neues in ihnen finden, Überraschendes, nie vorher Gesehenes, Frappantes! Es ist, ich gestehe es, diese Eitelkeit, alles besser machen zu wollen als alle andern und als ich selbst, die mich treibt. Mein Geist gibt mir keine Ruhe; er muß beständig neue Möglichkeiten ersinnen, andre Kombinationen durchdenken, bunte Lichter und Reflexe spielen lassen und alles einordnen in die konsequente Folgerichtigkeit der Auffassung, in die logische Harmonie des ganzen Werkes. Ich gehe, sehen Sie, stets von der Totalität des Dramas aus, von dem meine Aufgabe ein Teil ist. Ich lebe mich in das Stück ein und in den Dichter. Jedes Werk hat eine geheime Urmelodie, eine tiefe Grundstimmung, die in allen einzelnen Gestalten anklingen soll, so wie bei einem Lichtstrahl, der sich in farbige Reflexe bricht, doch stets die Einheit bestehen bleibt. In den „Räubern" z. B. muß jede Rolle außer dem alten Moor, Daniel und dem Gerichtsboten jung gespielt werden, damit der wundervolle Eindruck hinreißender Jugendlichkeit nicht einen Augenblick verloren gehe. Die ganze Stimmung des Nathan ist in eine göttliche Melodie der echten Liebe und Duldung getaucht, die in allen Gestalten stark und doch weich ertönen muß. Und dann grabe ich mich hinein in die Tiefen und Kammern des Labyrinthes, das zum Herzen des Menschen führt, den ich darstellen soll. Alles, was die Rolle bietet, muß zur größtmöglichen Wirkung kommen. Nichts, nicht das geringste darf mir entgehen! Ich weiß wohl: man hat das als einen Virtuosenstandpunkt ver-

worfen. Aber was sollte ich tun? Ich hatte das Bewußtsein einer überwiegenden Begabung. Ich fühlte mich als einzige noch aufrechte Säule in einer zertrümmerten Kunstwelt. So machte ich mich zum Mittelpunkt, um wenigstens selbst etwas zu sein, da das Ganze ein Nichts ist. Ich konnte mich ja nirgends demutvoll einer höheren Einheit unterordnen, wie ich es zu Ekhofs und Schröders Zeiten getan; ich stand allein und ich mußte mich zur Sonne machen, um nicht als Sternschnuppe zu verpuffen. In diesem Sinn will ich die Wahrheit dessen anerkennen, was Immermann vor kurzem in der Deutschen Pandora geschrieben hat: „Wenn der Stil verstarb, leben die Grillen auf. Seydelmann ist wenigstens die genialste Grille der heutigen Schauspielerei.“ Ich will mich nicht mit den Großen der Vergangenheit messen, aber unter den Lebenden bin ich der Stärkste, denn keiner hat gleichen Ernst und Fleiß zum Werke, und das gibt mir das Recht des Stärkeren, sie zu verdunkeln, zu erdrücken, sie ihre Kleinheit und Unvollkommenheit fühlen zu lassen.“

„Es ist richtig,“ nahm nun Holtei das Wort, „daß der größte Zauber Ihres Auftretens aus der geistigen Überlegenheit kommt, die unwiderstehlich fesselnd von Ihnen ausgeht. Niemals sind Sie in eine solche Sphäre von Feuer, Glut und Leidenschaft gehüllt, wie sie Ludwig Devrient als ein leuchtender Glorienschein umstrahlte. Aber die geistige Kraft, die aus jeder Äußerung Ihres Wesens spricht, nimmt ebenfalls gefangen, diese feine, scharfe, stolze Höhenluft des Verstandes, die Ihre Gestalten umwittert und in der die herben Gefühlstöne, die Sie sich mühsam abringen, besonders deutlich und ergreifend klingen. Solange Sie auf der Bühne stehen, ist der Zuschauer in Ihrem Bann. Freilich, wenn ich wieder zu Hause war und mich in das Werk vertiefte, in dem ich Sie eben gesehen, dann habe ich schon öfters an meinen Kopf gegriffen und gedacht: „Wie konntest du dich nur willig dieser Auffassung hingeben, die dir beim unbefangenen Lesen

des Textes nun so gekünstelt und gezwungen erscheint!" Wir haben ja schon manchmal über solche Hexenkünste Ihrer Interpretation disputiert und Sie haben ja noch keine Rolle gespielt, die nicht anders gewesen wäre, als man gewohnt war, sie gespielt zu sehen. Nun, in manchem haben Sie mich überzeugt. Aus Ihrem meisterhaften Carlos habe ich gelernt, den Freund Clavigos mir nicht als dämonisch bösen Intriganten vorzustellen, sondern als den vornehmen, starkgeistigen, warm, aber nicht sentimental empfindenden Weltmann. Auch die überlegne Düsternis ihres Marinelli und die wilde, unter einer kalten Grandezza hervorbrechende Dämonie Ihres Alba werden mir unvergeßlich bleiben. Aber zu Ihrem blutrünstigen Shylock, Ihrem nach Pech und Schwefel stinkenden Mephisto, zu Ihrem kindisch gewordnen Franz Moor werden Sie mich nie bekehren, auch wenn Sie mir die einzige Berechtigung Ihres Spiels bis in die letzten Finessen auseinandersetzen. Doch weiß der Teufel, wenn Sie auf der Bühne sind, schweigt alle meine Vernunft und ich ließe mir von Ihnen sogar den Romeo als einen alten Lustgreis gefallen."

„Man redet heute viel von jenen geheimen Kräften des Menschen, einem andern seinen Willen aufzwingen zu können," sagte Seydelmann einfach, aber mit Selbstbewußtsein, „von Nachtwandlern und Somnambulen. Nun, der Schauspieler muß etwas von solcher mysteriösen Energie haben, die in dem andern sein eigen Fühlen auslöscht und ihn völlig mit dem fremden Seeleninhalt erfüllt. Mein ganzes Streben beim Studium einer Rolle ist darauf gerichtet, in dem Publikum die Möglichkeit einer andern Meinung gar nicht aufkommen zu lassen. Daher vom ersten Moment an unbeirrte Sicherheit in der konsequenten Durchführung einer Grundanschauung, nicht die kleinste Lücke, nicht das leiseste Schwanken, die in der lauernden Skepsis des Zuschauers Zweifel und Bedenken entstehen lassen könnten. Wichtig ist mir darum stets, als ein Mittel,

sogleich zu packen und festzuhalten, eine bis ins Kleinste durchgearbeitete und schon aus sich selbst heraus sprechende Maske erschienen. Sie soll mit einem Schlage zur sinnlichen Anschauung eines ganzen Menschenlebens nötigen. Wie habe ich Nächte hindurch mit meiner Frau zusammen probiert und mich gemüht, Gesichter heraus zu bringen mit Schminke und mit Perücken, die nicht leere Friseursvisagen sind, sondern ein Schicksal, eine bestimmte Geschichte erzählen! Zum erstenmal glückte mir's so recht in Prag, mit der Maske Friedrichs des Großen in Toepfers „Tagesbefehl". Ganz von innen heraus muß solch ein charakteristisches Angesicht entstehen; ich muß es fest und unverrückbar in meiner Phantasie haben, bevor ich's in allen Runzeln und Fältchen, in Frisur, Kostüm und Farben schaffen und plastisch hinstellen kann. Hab' ich aber die Maske, dann hab' ich auch den ganzen Charakter, und was in dem anschaulichen Bilde der äußern Erscheinung gegeben ist, kann ich im Spiel nur erläutern, motivieren, ausdeuten. Die russische Kleidung des Ossip, mit dem ich in Kotzebues „Isidor und Olga" so oft gesiegt habe, gibt den Grundakkord für meine Darstellung eines vertierten Leibeignen. Das reizte mich mehr als der französierte Fürstenvorleser, den der Autor vorgeschrieben. Und so habe ich ihn schon mit seinen schiefgestellten Augen, seiner Plattnase zum Halbasiaten gemacht, zum Kalmücken, habe die russische Volksseele, wie sie der große Gogol in seinen Novellen schildert, erklingen lassen in dem monotonen halbleisen Gesang eines alten Kirchenliedes, der die große Erzählung von seiner Liebe begleitet. Alles mußte russisch sein in dieser Figur, das Wiegen des Oberkörpers, das Drehen auf dem Absatz, das Schnippen mit den Fingern, das Sichniederwerfen und Schuheküssen; habe ich ihn doch sogar gebrochen Deutsch sprechen lassen, um das Fremdartige der Erscheinung zu verstärken! Den Mohren im „Fiesko" gab ich ganz als den Sohn der Wüste, als den wilden Afrikaner, der mit seinem Grinsen und Zähnefletschen, seinen Tigersprüngen

und heiseren Kehllauten den glühendheißen Boden seiner Heimat gleichsam noch an den Sohlen trägt. Wie hätte ich als Perin in der „Donna Diana“ den Ton und die Stimmung des spanischen Grazioso festhalten können, ohne den gebräunten Teint und die glühenden dunkeln Augen? Wie kann man etwa im Angelo der „Emilia Galotti“ den Typus des italienischen Banditen treffen, ohne die gelbe Hautfarbe und das Netz überm buschig dunkeln Haar? Gar oft mußte ich mich mit der minutiösesten Ausarbeitung alltäglicher Typen begnügen, wie sie jedem vertraut sind. Was kann man als ein Kommissionsrat oder Bankier in unsern Lustspielen anderes tun? Dann spielte ich eben diese Leute zum allgemeinen Entzücken, so wie man sie in jedem Salon trifft, und ging in Karlsruhe einmal als Kommerzienrat Hirsch aus Wolffs „Kammerdiener“ vom Theater direkt in eine Gesellschaft, wo ich mich als Moses Nathan aus Hamburg anmelden ließ und keiner mich hinter der Maske erkannte. Im „Bettler“ von Raupach war ich so nichts anderes als nur Bettler, ein gebeugtes, Mitleid erregendes Männchen in einem saubern Röckchen, an dem schon alle Wolle abgebürstet war, mit einem alten Hute, auf dem kein Stäubchen zu sehen sein durfte.“

„Haben Sie denn nie Modelle benutzt, Menschen kopiert, worin Devrient so groß war?“ warf Holtei interessiert ein.

„Nicht daß ich wüßte“, erwiderte Seydelmann. „Das Nachahmungstalent ist bei mir nur gering entwickelt. Aus dem Leben und Verkehr habe ich höchstens unbewußt gelernt. Nie kam mir eine plötzliche blitzartige Erleuchtung; ich habe mir meine Gestalten im langsamen mühseligen Suchen und Studieren aus vielen Einzelheiten zusammensetzen müssen. Höchstens halfen mir manchmal ganz vage Jugenderinnerungen. Man hat mir öfters gesagt, ich hätte meinen Koch Vatel in Scribes „Ehrgeiz in der Küche“ nirgends anders als in Frankreich beobachten können. Ich bin aber nie im klassischen Lande der Kochkunst gewesen,

sondern mein verschwommenes, doch noch deutlich wirkendes Vorbild war der französische Koch einer schlesischen Herrschaft, der mir als Jungen gewaltig imponierte. Den deutsch-französischen Jargon, den ich in dieser Rolle so gut sprechen soll, habe ich mir in viel Geduld fordernden, schwierigen Übungen angeeignet und dabei den Dialekt der Gascogner — der historische Vatel stammte aus der Gascogne — mit dem etwas geschnarrten R und dem Nasalton gewählt, was schon Lewald gar wohl herausgemerkt hat. Für meine historischen Rollen las ich viel, sehr viel, und es hat mich große Mühe gekostet, den Bücherstaub von den Gestalten wieder wegzupusten, was mir bei meinem Cromwell, Alba, Ludwig dem Elften vielleicht am ehesten gelungen ist. Dazu half mir denn vielfach die Betrachtung von Bildern, wie ich überhaupt meiner Vorliebe für bildende Kunst so manches verdanke. Sie wissen ja, wie gern ich stets in die Kunstausstellung gehe. Die Bilder Delaroches haben mir allerlei für meine Kunst gegeben und was für ein glänzender Regisseur ist dieser neue Brüsseler Meister Gallait, der mir in seiner Abdankung Carls des Fünften die „Egmont“- und „Don Carlos“-Stimmung so farbig versinnlicht hat! Bei der Ausarbeitung meiner Rollen dünkte mir's wohl auch manchmal gut, eine Stelle besonders herauszuheben, alles Licht gleichsam auf einen Punkt zu sammeln. Wo es mir gelang, den ganzen Charakter in diese wenigen Worte hineinzudrängen, war ich meines Erfolges gewiß. So am Schluß des zweiten Clavigo-Aktes, wenn Carlos dem unüberlegt zur Heirat fortstürmenden Freunde halblaut, überlegen und zugleich sorgenvoll nachspricht: „Da macht wieder jemand einmal einen dummen Streich.“ Meine ganze Auffassung des Carlos konnte ich hier zusammenfassen: sein wirkliches Attachement für Clavigo, sein kühles Nichtbegreifen seiner Herzensregung, den festen Entschluß des Mannes von Welt, den unvernünftigen Gefährten wieder zur Raison zu bringen. Ob's mir mit dem triumphierenden Mephisto-Wort in der

dritten „Faust“-Szene: „Er schläft!“ oder mit Nathans Bitte an den Tempelherrn: „O dürft' ich ihn küssen, diesen Fleck!“, wobei ich den verbrannten Mantel ergreife, ähnlich geglückt ist, wage ich nicht zu entscheiden. Für jede Gestalt habe ich solche markante Punkte, gleichsam Nägel, an denen ich die Rolle aufhänge . . .“

Seydelmann schwieg ein paar Minuten und sah wehmütig vor sich hin: er schien diesen unzähligen Nüancen im Geiste nachzujagen. „Ach“, sagte er dann. „Wie viel habe ich in meine Gestalten hineingeheimnißt, wie viel tausende von Einzelheiten angebracht, wieder fallen gelassen, umgeändert, neugeformt, ohne daß es jemand bemerkte! Meine Rollenhefte sind die einzigen Zeugen dieser Zweifel und Konflikte, dieses aufreibenden Änderungsprozesses. Ich war ja meiner nie sicher, hatte stets Mißtrauen und gegen mich selbst am meisten. So habe ich denn gewiß zu viel herumgefragt, mußte immer meinen kritischen Berater haben, erst den alten Wolfgang Menzel und dann den windigen Lewald und jetzt den klugen Gutzkow und den guten Roetscher. Ich muß eben „bepatscht“ werden, wie wir in Schlesien sagen, sonst ist's mir nicht recht. Darum bin ich doch wahrhaftig nicht, wie man mir vorwirft, der Kritik nachgelaufen. Aber es gab stets so große, so schwere Aufgaben, daß ich allein die Last nicht tragen konnte und mir bei andern Rat und Hilfe holen wollte. Denken Sie, worüber ich jetzt brüte“ — seine Augen leuchteten, seine Gestalt reckte sich auf — „über Jago, über Wallenstein. Fast fürchte ich, ich werde sie nicht mehr spielen können. Aber wundervoll ist's schon, mit solchen Riesengestalten leben und fühlen zu dürfen. In Wallenstein verkrieche ich mich ordentlich. Ich werde ein ganz andrer sein, als alle Wallensteins bisher! Himmel über welchen allgemeinen Leisten spannt man doch diesen Mann! Gestreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß beledert, das Automatenmaul voll schöner Worte, im Paradeschritt herausgestoßen, ohne Blut und ohne Hirn. Und ich, Schwachgeborner, will dagegen an-

schwimmen? Ich will's, dem Schlendrian zum Trotz! Noch näher steht mir der Jago; auf den freue ich mich wie ein Kind. Der ist gewiß eine der schwersten Aufgaben, die es für den Schauspieler gibt. Der Dichter sagt dem Publikum jedesmal voraus, welchen Schurkenstreich der Bösewicht im Stück begehn wird, und die Ausführung soll dann jedesmal so gelungen und überwältigend sein, daß sich selbst das wohlunterrichtete Publikum so eingefangen davon fühlt, wie die verdachtlosen Personen des Stückes. Aber dieser Jago ist wahrlich kein schwarz in schwarz gemalter, fratzenhafter Bösewicht. Er ist ein Mann voll Tapferkeit und Mut. Er trifft den Ton der Schlichtheit, Ehrlichkeit, der Bruderliebe und Treue. Dem Schein gehört die Welt und Jago wirbt um sie mit mehr Talent als Glück. Auch in dieser sündigen Seele noch reine Menschlichkeit zu zeigen, dazu gehört fürwahr viel innere Güte und Liebeskraft! Aber ein guter Schauspieler kann man ja nur sein, wenn man ein rechter Mensch ist. Menschen kann man nur darstellen, wenn man selbst ein starkes Menschentum in sich trägt. Und wo fände man wohl das Ewig-Menschliche reiner und klarer als im Bösewicht, im Verbrecher, in dem unsre guten und schlimmen Kräfte miteinander ringen? Sehen Sie, darum habe ich so rasch den Liebhabern und Bonvivants Valet gesagt, weil es mich hinlockte zu diesen Nachtseiten und Abgründen unsrer lieben Natur, zum Menschlichsten-Allzumenschlichsten. Ich habe während meines 25jährigen „Lebens im Bilde des Lebens“ große Worte großer Männer, die ich gespielt, mit stolzerfüllter Seele nachgesprochen; ich liebte mich und alle Welt, wenn ich den Ausbund aller Liebenswürdigkeit und Menschenweisheit, Lessings jugendlichen Nathan, in mich aufnahm; ich war ehrlich mit den Ehrlichen, Narr mit den Narren, ich lachte mit den Lustigen und war verliebt in jedes Alter und in alle Farben; aber nur wenn es der Sünde galt, der offenen und verkappten, fühlte ich jede Kraft des Lebens in mir wach, mein ganzes Wesen

stellte sich zum künstlerischen, bittersüßen Kampfe mit der lieben Welt, der Gleißnerei das schlau versteckte Innere herauszudrehen; dem Tölpel ins Gehirn zu leuchten, daß er andre und sich erkennen lerne; den Starken, Sichern, Stolzen aufzuschrecken, daß er nicht mehr albern träume; durch Unrecht Recht — durch Lasterhaftigkeit das Gute zu fördern! Als ein Teil jener Kraft wollte ich mich fühlen, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Aus der Finsternis habe ich zum Licht gerungen, so wie es meine Natur wollte, die nichts Geniales hat, nichts Strahlendes, Sieghaftes, sondern nur das leidenschaftliche Streben, das dumpfe Drängen, den eisernen Willen, die große, große Sehnsucht nach dem Höchsten . . ."

Seydelmann brach ab und sank erschöpft zusammen. Er drückte dem Freunde, der in der hereinbrechenden Dämmerung des Zimmers aufgestanden war, um zu gehen, warm die Hand und hielt dabei mit einem liebenswürdig traurigen Lächeln die Linke auf das ungestüm klopfende, schmerzende Herz. Schnell war Holtei durch den nun düsteren Empiresaal hindurch; er lief die Treppe herunter und stand erst, seltsam erschüttert, mitten auf dem Dönhofsplatz still. Glührot versank eben die Sonne hinter einer trüben Wolke von dunstigen Nebelschleiern.



Wilhelmine
Schroeder-Devrient

Die Königin der Tränen.

Ein Gespräch über Wilhelmine Schröder-Devrient.

Wilhelmine Schröder-Devrient trat in „Fidelio“ auf. Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke, finde ich kaum ein Ereignis, welches ich diesem einen in betreff seiner Wirkung auf mich an die Seite stellen könnte.“

Richard Wagner.

Der Abend des 16. Mai 1847 war zu einer jener strahlenden und majestätischen Nächte geworden, in denen der Frühling schon den starken üppigen Duft ernteschwangerer Reife ahnen läßt. Trotzdem ergoß sich aus den Pforten der Dresdner Oper ein nicht enden wollender Zug von Besuchern: die Schröder-Devrient, der Stolz aller Theaterliebhaber der Elbestadt, war zum letzten Male auf der Bühne aufgetreten, deren höchste Zier — allerdings mit großen Unterbrechungen — sie fast 25 Jahre gewesen. Als Glucks „Iphigenie in Aulis“ hatte sie noch einmal alle Qual und alle Sehnsucht ihrer großen Seele in Tönen ausströmen lassen und die ewige Schönheit einer klassischen Anmut in jeder Stellung und Bewegung zu neuem Leben erweckt.

Von der Menge sonderte sich gleich an der Elbbrücke eine kleine Gruppe von drei Menschen ab und stieg schweigend die Brühlsche Terrasse herauf. Es waren zwei Herren und eine Dame, denen man die eben erlebte Erregung an der Hast ihrer Schritte und dem stummen Versunkensein wohl anmerkte. Im Anblick des mondscheinbeglänzten mächtigen Stromes blieben sie plötzlich stehen. Die weihevolle Größe dieses prächtigen Naturschauspiels schien sie zu beruhigen.

„Die Leidenschaft bringt Leiden! — Wer beschwichtigt
Beklommnes Herz, das allzuviel verloren?“

so sprach die Dame leise vor sich hin. „Wer unter all den vielen, die ihr soeben zujubelten, ahnt, welche Hölle sie in sich trug, da sie heute so erhaben und groß erschien? Die Studien zu Glucks Werken waren ja die einzige Rettung in den letzten Monaten, wenn sie in der Schmach und Schande dieser dunklen Leidenschaft ganz zu versinken drohte, ein kurzer befreiender Aufblick zu den Höhen der Kunst, wenn sie sich so elend verstrickt fühlte in die Netze der Sinnlichkeit. Wie bleich und verstört war sie die ganze Zeit! Ohne alle Nahrung fast, lebte sie in einer so übermäßigen Anspannnng all ihrer Kräfte, daß ich nicht anders glauben konnte, als sie ginge einer schweren, ja tötlichen Krankheit entgegen. Seit langem floh sie der Schlaf und dann stürzte sie sich mit einer Wildheit auf die Musik, als wollte sie in den Tönen Betäubung suchen. Wie schön konnte sie noch sein in diesem wilden Fieber, in dieser gewaltsamen Ekstase, obwohl sie nun doch schon gealtert ist und am stärksten die Tragik spürt, in einem welken Körper ein ewig junges Herz zu tragen.“

„Ist dieser Herr von Bock denn wirklich eine so verächtliche Kreatur?,“ fragte der eine der Herren.

„Sie selbst nennt ihn in lichten Augenblicken den ‚Teufel‘,“ entgegnete die Dame, die eine intime Freundin der Künstlerin sein mußte, da sie die Vertraute ihrer geheimen Herzensirrungen war, „aber wenn man ihn vor ihr anklagt, von seiner Spielerleidenschaft spricht, seiner Brutalität, der Gier, mit der er alles Geld von ihr erpreßt, so daß sie stets in bittrer Not ist — dann verteidigt sie ihn wie eine Löwin; sie kämpft ja für ihre eigne Leidenschaft, von der sie sich nicht losreißen kann, und entschuldigt sich selbst in ihrem Taumel, wenn sie diesen verworfenen Menschen zu einem zwar schwachen, aber liebenswürdigen und liebenswerten Liebhaber macht, während

er sie in Wirklichkeit ausbeutet und ihre Gefühle mit Füßen tritt. Seit fast fünf Jahren reibt sie sich auf in den Verzückungen und Enttäuschungen eines Rausches, der sie ins tiefste Laster zieht und den sie als heiligen Kampf für ihr Ideal und für den Glauben an die Menschheit empfinden möchte. Aber was ist unergründlicher als das Herz einer Frau, die liebt, und nun gar dieser Frau, der genialsten, die mir je begegnet?"

„Ich hörte in ihrer Stimme alles Leiden der armen Kreatur und doch lag ein seliges Erlöstsein darüber hingebreitet, eine Verklärung, die nur der Genius vollbringt!" sagte der zweite Herr, dessen durchgeistigte Züge den Künstler verrieten, in tiefem Sinnen . . .

„Was stehen wir hier, meine Herren," hub die Dame nach einer Weile wieder an, „im Mondschein, wie Gymnasiasten und Backfisch, die zum erstenmal im Theater waren. Wir sind gleich vor meiner Tür. Kommen Sie noch zu mir herauf und lassen Sie uns noch ein wenig von ihr reden, die uns, fürchte ich, für immer verläßt. Sie, der Kritiker, Sie, der Musiker, und ich, die Freundin, wir haben, wie ich meine, mit offnen Augen und scharfen Sinnen das Aufsteigen, das Leuchten und Glühen dieses seltenen Sternes durchlebt. Ja, es war etwas Großes, etwas Einzigartiges, was sie uns geschenkt, und wir dürfen sagen: Wir sind dabei gewesen."

* * *

Sie saßen im freundlich durchhellten Salon der Dame; durch die offnen Fenster floß die weiche warme Luft herein und sie redeten von Wilhelmine Schröder-Devrient.

„‚Queen of tears' nennen sie die Engländer," sprach der Musiker. „Die Königin der Tränen! Ja, das ist sie. Sie hat uns weinen machen durch den dunklen Wohllaut ihrer Seufzer und die übermütige Helle ihres Lachens. Tolle Lust wohnte in ihr und tiefe Verzweiflung und süße liebliche Unschuld. Schalkhaft-heiter, mädchenhaft-

blond seh' ich sie vor mir, als Emmeline in jener albernen „Schweizerfamilie", die nun durch sie unsterblich ist; als Luise von Schlingen in Holteis „Wiener in Berlin", eingehüllt in eine rosa Frühlingswolke, wie in Morgentau gebadet; die lieblichste lustigste Mädchenblume, die reinste klarste Mädchenstimme, die je in den weichen Liebesklängen von Mozarts Pamina wie eine Schwalbe zum Himmel aufflog! Wie hat die Glut des Mittags dich versengt, meine Rose von Saron, wie entblättert der Sturmwind die zarte Knospe deiner Mädchenschaft! Noch stehst du mir vor Augen, du junge Ladinia, dich lösend aus Tizians Bild, in der reifen Pracht deines blonden Haars, in der üppig zarten Schönheit deiner schlanken Glieder! Da war keiner, der nicht erzittert wäre in der sinnlich keuschen Sehnsucht des Mannes nach seinem Ideal, wenn du die Bühne betratst!"

„Königin der Tränen!", spann der andre den glühenden Erinnerungstraum des Künstlers weiter, „das warst du noch mehr, wenn diese langen, matt schimmernden Haare aufgelöst das bleiche Gesicht umflatterten, wenn eine fliegende Röte die scharfen kühnen Züge in eine unheimliche Stimmung von Purpur und Blut tauchte, die blauen Augen unter der hochgewölbten Stirn Funken sprühten wie guter Stahl, und die Muskeln dieses herrlichen ebenmäßigen Körpers sich strafften und spannten, die vollen Formen bei aller verführerischen Anmut etwas Starres und Strenges erhielten, wenn dieser ganze fieberhaft erregte Körper von einer Leidenschaft kündete, die nahe mit Haß und Grausamkeit verwandt ist. Etwas Furienhaftes lag in dem Wesen dieser bacchantisch Rasenden, und ich hätte mich nicht gewundert, wenn sie ihren Partner in Stücke zerrissen hätte, wie einst die Maenaden den König Pentheus auf den Berghöhen des Kithäron. Wahrlich, ein starker und wilder Gott hauste dann in ihr und riß sie fort in eine schauerlich wonnevolle Verzückung, ließ sie trunken-unbewußt dahinstürmen auf ihrem Weg

der Tränen und der Schmerzen . . . Welch lodernde Flammen, welch wahnsinnige Lust, welch ein stürmisches Wogen heißer Gefühle floß in den übermenschlichen Klängen ihrer Euryanthe zu einem harmonischen Ganzen zusammen! Ihr Schmerz als Donna Anna war der Aufschrei ungesättigter Liebesglut, ihr ganzes Spiel das vulkanische Durchbrechen einer Sinnlichkeit, die auch das stolzeste und stärkste Weib nicht bezähmen kann!"

„Und war sie heute minder groß, da ihres Körpers Schöne dahin ist?" unterbrach die Freundin diese Schwärmerei. „Ihre mütterliche, stark gewordne Figur kann noch jede Leidenschaft ausdrücken, macht uns selbst Pamina und Agathe noch glaubhaft. Mag durch die scharfe harte Linie ihres Profils, durch die Plumpheit ihrer Kopfform, die jetzt deutlicher hervortreten, die Schönheit dieses Antlitzes verloren sein, — es wird zu uns in seinem Mienenspiel sprechen, von den Martern und Wonnen des Gefühls erzählen, bis es für immer kalt und starr ist. Es ist der Dämon einer ungeheuren Lebens- und Schaffenskraft, der stets in neuen Formen diesen Körper und dies Gesicht beseelen und durchglühen wird, die düstre Feuersäule des Genies, die auf allen dunklen Pfaden, an Abgründen vorbei, durch Wüsten der Qual und Labyrinthe der Schuld ihrem Lebenswege immerdar voranleuchten wird."

„Ja, ein Dämon ist in ihrer Stimme," sprach der Musiker nun weiter, „und sie ist das Geheimnisvollste in diesem unergründlichen reichen Wesen. Sie hat ja eigentlich gar keine „Stimme", kein außerordentliches Gesangsorgan, wie die Malibran und die Catalani, die Sontag und die Schechner. Ihr kräftiger Sopran besitzt keine hohen Töne und zwingt sie bei Partien, wie der Donna Anna und der Vestalin, andauernd zum Schreien. Ihr tiefes C ist ein recht schwacher Ton, und richtig singen hat sie nie gelernt, nie ihren gaumigen Ansatz verloren und nie das „R" ordentlich ausgesprochen. Was tut's? Dafür haben die wenigen Mitteltöne, die sie mühelos beherrscht, eine

so rührende, herzbewegende Klangfarbe, daß man alle fehlende Gesangskunst vergißt. Sie hat eben in ihrem Organ kein wohllautendes und regelmäßiges Spielwerk, sondern ein Stück zuckenden, blutenden Lebens. Der natürlich seelenhafte, stets von innrer Erregung vibrierende Ton empfing bei ihr eine unerklärlich starke Resonanz durch das leidenschaftlich wilde Temperament. Vom Wirbelwind ihrer übermächtigen Persönlichkeit wurde auch die kleine Stimme mit fortgerissen, zu einer überwältigenden Kraft dramatischen Ausdrucks gesteigert und in ihren Abstufungen und Modulationen befähigt, alles auszudrücken, vom Jubel seliger Liebe bis zum grellen Schrei des Todes, von bängster Klage bis zu niederschmetterndem Zorn, von tränenschwerer Wehmut bis zum Aufjauchzen des Triumphes. Und diese echt deutsche Stimme, markig und stark im langgedehnten Ruf des inbrünstigen Verlangens, wie der Schrei eines einsamen Raubvogels, dunkel umflort im Schmerz wie ein nordischer Nebeltag, tränenerstickt im sehnsüchtigen Seufzen, ist ohne Süße, ohne den Goldklang und die schmelzende Weichheit des bel canto, aber voll innerer Lebenswärme, Seelenkraft und Größe des Gefühlsausdrucks; sie verstärkt die Stimmung eines steten Ringens und Kämpfens, einer gewaltsamen Entladung, einer sprengenden Befreiung in ihrem Spiel, eben weil die Töne nicht mühelos der Kehle entquellen, sondern mit einer gewissen Anstrengung hervorgebracht, aus einem stets gährenden unruhigen Temperament geboren werden. So spiegelt jeder Ton den Kampf feindlicher seelischer Gewalten, jede Fermate, jedes Adlibitum schildert ihre dramatische Leidenschaft und selbst ihre jähen Steigerungen, die bis zur Manier ausarten, erwachsen notwendig aus dem Drange des Herzens, aus dem Gebot der Not, das sie im höchsten Affekt — zu sprechen zwingt. Durch so ein tonloses, mit heiserm Klange herausgepreßtes Wort, das wie ein Beilschlag des Henkers in die ideale Sphäre der Musik fällt, reißt sie die beiden Welten von Wort und Ton auseinander

und man sieht den furchtbaren Abgrund klaffen, fühlt sich hineingeschleudert in das Chaos des Ungeformten, des tonlos Dumpfen. In solchen Momenten offenbart sich, daß sie mehr ist, als eine Sängerin, die einstudierte Noten singt — eine Schöpferin, die in der Seele Tiefen die Töne findet, zu sagen, was sie leidet."

„Freilich war sie mehr als eine Sängerin," fuhr der Kritiker fort. „Mag sie auch gesagt haben, sie könne nichts ohne Musik, so ist diese doch für sie nur ein Ausdrucksmittel unter vielen. Der Klang ist nicht mehr als das Element, in dem alle ihre Kräfte sich zur höchsten Wirkung entfalteten, die künstlerische Atmosphäre, in der sie am besten schaffen und gestalten kann. Sie war ja als Tänzerin ein Genie der Pantomime, bevor sie noch den Mund auftat, sie war Schauspielerin, bevor sie Sängerin wurde. Man hat mir erzählt, daß sie als jungverheiratete Frau — lang ist's her — mit ihrem Mann Karl Devrient zusammen in Kabale und Liebe auftrat, als die süßeste, hingebendste und doch dämonisch kraftvollste Luise, die je ihrem Ferdinand die verhängnisvolle Limonade reichte. Ihre mimische, ihre rein schauspielerische Kunst stand stets ebenbürtig neben ihrem Gesang. Ja, ihre wundersamste Gabe lag in dem Verschmelzen und Vermischen der Kunstmittel zu einer harmonischen Einheit. Die Plastik ihrer Gesten, die psychologische Feinheit ihres Mienenspiels, die Schönheit ihres Kostüms, die erschütternde Gewalt ihrer stummen Seelenmalerei, die geniale Anlage und Durchführung der Rolle — all das ward aus dem einen großen Schöpferwillen geboren, aus der klar durchlebten und doch in den Höhepunkten wie unbewußt waltenden Ekstase künstlerischer Phantasie und künstlerischen Rausches. Die Tragödin und die dramatische Sängerin, die Heroine und die Primadonna, sie wurden alle in ihr zu Einem, zu einem starken und stolzen Weib, das sein Innerstes in Wort, Ton und Gebärde ausspricht, je nachdem es die tiefe Notwendigkeit ihrer Schöpfung verlangt. Jede Pause, jede Variation

fand ihre Deutung in ihrem Spiel. Jeden Ton der Musik setzte sie in Handlung um. Was hat sie aus dem vierten Akt jener Bellinischen Jammeroper „Montecchi und Capuletti“ gemacht, den andre Sängerinnen durch beständige Einlagen notdürftig aufputzen mußten! Sie aber war Romeo, der junge Held, der glühende Liebhaber, der an Julias Sarge alle Sehnsucht, alle Lust und Qual in der bangen heiligen Todesstunde noch einmal offenbart. Ich sehe sie noch vor mir, wie sie sich mit überschwellendem inbrünstigem Liebesruf über den Sarg wirft, finster entschlossen sich starr aufrichtet und dann das Gesicht in wildem Schmerze abwendet, wie sie mit zitternden Händen das Giftfläschchen packt, hastig den schrecklichen Inhalt herunterstürzt und die Phiole mit grausigem Abscheu fortschleudert, wie sie krampfhaft zusammenzuckt, sich am Boden windet und mit dem schweren stöhnenden Seufzer die Seele aushaucht: „Julia — ich sterbe.“ — Ich denke an ihre Agathe, wie sie im Finale mit angstvollem Beben, auf ihrem Rasensitz festgebannt, an den Lippen des Eremiten hängt und mit der wachsenden Hoffnung in einer grandiosen Steigerung sich aus banger Furcht und Angst durch zitternde Erwartung zum seligen Jubel aufschwingt. Ich denke an ihren Fidelio! Jedes Wort über das Schicksal des Eingekerkerten, über das Los des geheimnisvollen Unglücklichen spiegelt sich auf dem Antlitz in fiebernder furchterfüllter Spannung, und als dann der bleiche Zug der Gefangenen ans Tageslicht tritt, als sie mit den gierigen sehnsüchtigen Blicken die lange Reihe abtastet, weil ja der Geliebte darunter sein könnte, da lag die Liebe eines ganzen Lebens in dem heftigen, zuckenden Ungestüm ihrer Bewegungen. Und es leuchtete etwas Überwältigendes aus dem Blick sprachloser Inbrunst, mit dem sie zuletzt die Ketten des Geliebten, des durch sie Geretteten löste. Die bloße Erinnerung daran macht noch mein Herz pochen und treibt mir das Wasser in die Augen. . . Sie hat selbst oft gespottet über diese „Komödiantengesten“: beim Wort „Herz“ die Hand daran,

beim Wort „Himmel“ die Arme heraufgereckt usw. Sie wußte die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der ihr eigentümlichen Gebärden wundervoll auszunutzen. Die Linien ihres Körpers schmiegten sich den Tönen an, ließen wie ein lautloses und doch tief ergreifendes Instrument jede Empfindung der Musik zur plastischen Gestalt werden. Nur so ist ja die unbegreifliche Wirkung zu erklären, die von ihr ausging, auch wenn sie nur auf der Bühne war, nicht sang. Was anders gab ihrer Vestalin den magischen Zauber als die schüchterne Demut der Haltung, die ahnungsvolle Halbverschleierung des Gesichts, diese ungewisse Mondscheindämmerung, in die dann plötzlich die helle Glut ihrer Liebe wie Morgensonne bricht? Nur durch dieses eigenschöpferische Erfassen der Rollen war es ihr möglich, dramatische Höhepunkte dort aufleuchten zu lassen, wo für jede andre eine Leere, ein Nichts war. Statt vieler Beispiele nur zwei, die mir besonders klar in der Seele leben. Das Finale des zweiten Aktes in Webers „Euryanthe“ und in Glucks „Iphigenie in Tauris“ ... Euryanthe steht vor ihren Richtern; sie ist schuldlos, unbefangen; da erhebt Lysiart die Anklage, zeiht sie der schändlichsten Untreue. Sie betrachtet ihn zuerst staunend, verständnislos; dann als sie begreift, daß er selbst sich ihrer Gunst rühmt, weist sie diesen Gedanken mit empörtem, königlichem Stolz zurück. Und dann plötzlich wird sie sich der ganzen ungeheuren Schwere dieser Verleumdung bewußt; der Atem stockt ihr, der Busen hebt sich krampfhaft, und endlich, unfähig, sich länger zu halten, stürzt sie mit ausbrechendem Zorn auf den Verräter zu, vulkanisch glühend, und schreit ihm ihre Verachtung ins Gesicht . . . Und neben dieser sich aufbäumenden Empörung verletzter Frauenwürde die schmerzvolle Skala von Bewegungen, in denen Iphigenie ihre erschütterte, gebrochne und doch gefaßte Seele in der Opferszene sich entfalten läßt. Ich kann's nicht beschreiben, wie hier ihr Körper zum herrlichsten Echo dieser himmlisch edlen Musik wurde. Jeder Schritt um den Altar, jede

Bewegung der schönen Arme, jedes schmerzliche Verhüllen des Hauptes, das schwermütige Senken der Stirn in die Hand, der hoffende Aufblick zum Himmel — es war der Abglanz einer schönen großen Seele, die auf den Schwingen der Geigen sich zum Olymp emporhob . . .“

Die Erinnerung an unvergeßliche Stunden, an nie entschwindende Visionen, die diese lange Rede heraufbeschworen, hatte die Drei tief ergriffen. Sie sahen im Geiste die hohe Priesterin vor sich, wie sie ihnen heut abend erschienen, im weißen Gewand, den Busen in antiker Unbefangenheit fast entblößt, vom schweren Gewoge der Falten umflossen, den Kranz aufs Haupt gedrückt, die langen Locken krönend als der Schmuck, der ihr wie selbstverständlich gebührt, auf leisen Sohlen erhaben wandelnd, wie die seligen Götter. So trat sie als Vestalin hervor, als Norma, um aus dem hoheitsvollen Rahmen ein leidenschaftlich glühendes Menschenbild sich lösen zu lassen, in Liebe und Haß. Und wie anders wieder ihre Erscheinung als blondes Bürgermädchen, als wild begehrendes Weib, als finstre Rachegöttin, als feuriger Jüngling! Wer hätte außer ihr noch Agathe und Lady Macbeth, Fidelio und Donna Anna, Romeo und Desdemona zugleich sein können?

„Sie haben bei Ihrer Schilderung etwas vergessen,“ so nahm die Dame das Gespräch nach einiger Zeit wieder auf, „was äußerlich scheint und doch sehr wichtig ist, was Frauen wohl besser sehen als Männer: ich meine das Kostüm, ihre so fein berechnete Art, sich zu kleiden. Sehen Sie, das ist ihr angeboren. Stets, im Negligee und Straßenkleid, gesucht einfach, schön und vornehm auch auf dem Krankenlager. Dann liegt sie in ihrem weiten weißen Peignoir auf dem Ruhebett, noch in Leid und Erschöpfung von den edelsten Linien umflossen, stets um sich her Schönheit verbreitend. Und wie ihre Persönlichkeit in ihrer alltäglichen Kleidung sich ausdrückt, so der Geist der Rolle in ihrem Kostüm. Als Emmeline in Weigls „Schweizerfamilie“ — das „Dirndl“, wie es leibt und lebt, mit den

bloßen Füßen in den schweren Lederschuhen, im groben Rock, das üppige Haar in feste Zöpfe gepreßt; dazu eine weiße Schürze und bunte Strümpfe, die vom Knie zum Knöchel reichen. Wenn sie als Agathe, im einfachsten Hauskleid, blond und schlank, im hohen, alten Lehnstuhl sitzt und die blauen Augen in bangem Sinnen unter dem weißen Tuch, das sie als Verband trägt, geisterhaft hervorschauen, dann ist man mitten drin in der romantisch schauerlichen Atmosphäre dieses spukhaften Försterhauses. Und dann im zweiten Akt das Idealbild einer deutschen Braut: das Kleid von schlichtem weißen Stoff und altväterischem Schnitt, die langen Locken schön geordnet, in der grünen, leicht um die Taille geschlungenen Schärpe ihrem Jägersmann huldigend. Dieses Träumerisch-deutsche, Schüchtern-keusche eines reinen Mädchenbildes, wer wird es uns je wieder so darstellen können? Sie aber konnte es, weil sie den großen Prozeß der Wandlung vollbrachte, der nur dem Genie gelingt. Sie war Agathe, war Desdemona, war Alceste. Durch ihre völlige Hingabe des eigenen Ichs an den Geist der Rolle, durch ihre bedingungslose Selbstentäußerung erzeugte sie in sich eine so starke, sinnlich-geistige Stimmung, daß ihr selbst alles Äußere zum erregenden Stimulanz wurde. Eine Gewanddraperie, ein echtes Schmuckstück konnten sie in ihrem künstlerischen Rausch bestärken, ihr eine bestimmte Zeitstimmung in die Seele zaubern. Ihr feiner historischer Sinn hätte es nicht ertragen, eine Gürtelschnalle der italienischen Renaissance um ein altdeutsches Bürgerkleid zu legen oder einen griechischen Chiton mit einer modernen Spange festzuhalten. So kam es, daß jede Nüance, jede nebensächliche Kleinigkeit an ihr „echt“ war. Wie hätte sie wohl das Taschentuch der Agathe, das sie dem Geliebten als „Flagge der Liebe“ entgegenwehen ließ, nach der Arie achtlos in die Kulisse werfen können, was ich bei anderen Sängerinnen gesehen? Ihr war es in diesem Augenblick heilig und sie drückte es inbrünstig an die Brust. Oft hat sie mir von ihrer geheimnisvollen

Seelengemeinschaft mit den Kulissen erzählt. „Freilich ist alles nur Plunder und Kram“, meinte sie wohl. „Aber das Zeug muß mir zu dem werden, was ich will. Es muß vergeistigt werden, bis es mir wirklich lebt, zu meiner Umwelt wird. Nachher ist mir's zwar wieder der nackte Plunder, aber im Moment haben mir doch wirklich die Blumen geduftet, die Bäume gerauscht, die Kaskaden geschäumt, die Gestirne geleuchtet, die Gewitter geflammt und gedonnert. Wem das nicht geschehen kann, der kann selbst nicht flammen und donnern.“

„Flammen und donnern — ja das konnte sie, wie keine“, rief der Musiker enthusiastisch dazwischen. „Stets war eine Wolke um sie her, aus der Blitze zuckten und Donner erklang, wie die Stimme des Herrn. Sie brauste daher wie der Frühlingssturm, aber sie vermochte auch im sanften Wehen und Wandeln unbegreiflich hohe Werke zu schaffen. Wohl war Leidenschaft, fiebrige glühende Leidenschaft, stärkste Anspannung aller Kräfte das Element, in dem sie wohnte, wie der Salamander im Feuer. Es war die Nötigung ihrer Natur, die sie im Leben wie im Spiel auf Höhen der Verzückung riß und in Tiefen der Verzweiflung stürzte. Aber das Weibliche ihres Wesens, die Größe einer edlen Anlage, das Harmonische ihrer Begabung ließen sie aus Orgien der Sinne, aus dem Taumel ihrer Raserei, doch stets den Weg zurück finden zu tiefer Religiosität, zur Verehrung der erhabnen geistigen Kräfte. Nie verlor sie sich im Häßlichen und Lasterhaften, da der Sinn für das Schöne und Große ihr tief eingeboren war. Kontraste freilich lagen notwendig in ihrer Kunst wie in ihrem Gefühl beieinander. Wie sie mitten im Gespräch von ausgelassenem Übermut in trostlose Melancholie übergehn, wie sie eben noch lachen und necken und dann in Tränen ausbrechen kann, so wechselt in ihrem Gesang die weiche Cantilene mit heiserem Schrei, Nachtigallenschlagen mit dem Krächzen eines Raubvogels. Wie jäh lösen sich Crescendo und Decrescendo ab! Wie weiß sie die Skala

ihrer Gefühle zu einem gewaltigen Gipfel zu steigern. Stets wird mir in dieser Hinsicht der dritte Akt der „Euryanthe" unvergeßlich sein. In einer seelischen Ekstase ohnegleichen durchläuft sie da alle Stufen der reuigen Demut, der aufopfernden Angst, der Verzweiflung, der völligen Entsagung und Vernichtung, bis das heranbrechende Morgenrot der Freude die höchste Seligkeit, den weinenden Jubel der Lust in ihr entfesselt und sie zu einer unfaßlichen Höhe des Ausdrucks sich aufschwingen läßt in der Arie: „Zu ihm, zu ihm!"

„Es ist ihr heißes großes Herz, das sie solche Wunder vollbringen läßt," fuhr die Freundin fort, „dies Herz, das ihr Segen wurde und ihr Fluch. Ihr ganzes Sein, ihr ganzes Schaffen ist im Grunde nur der Drang, die ewige Unruhe dieses Herzens zu betäuben. Nun, da sie aufhören will, zu spielen, wie wird sie's tragen? „O mein Gott," so etwa schrieb sie einmal in einem Briefe, „könnte ich das Leben, diese Welt, die in mir aufgeht, könnte ich sie hingeben und begreiflich machen. Gib mir ein Wort, einen Ausdruck und laß die Quellen alle, die sich dir öffneten, nicht wieder zu ihrem Urquell, ins Herz zurückdrängen. Der Raum ist zu klein für solche Strömung — sie wird ihn zersprengen. Tränen und ein Fleck im Mittelpunkt des Herzens, wo es immer wühlt und hämmert — das ist mein Leben!" Dieser fast wahnsinnige Lebensrausch, dem sie sich nie wird entziehen können, dieser unbezähmbare Schaffensdrang, der sie stets wieder auf die Bühne oder, wenn ihr dies ihr Schicksal verwehrt, doch wenigstens zum Studium neuer Rollen treiben wird; er soll ja nur „den brennend heißen Fleck" im Innern kühlen, von dem sie immer spricht. Dies arme glühende Herz! Ach, wenn sie die Hand darauf legte, dann schien sie den aufschießenden Strom hemmen zu wollen, damit sie nicht verblute. „Ja, solch ein Herz, es gehört dazu, zur Komödiantin", sagt sie dann wehmütig. „Man nennt es eine Himmelsgabe, ein seltnes Geschenk, mir ist es zum Verhängnis

geworden. Wie unendlich allein ist man mit solch einem Herzen! Wer versteht sich an seiner Glut zu wärmen, wer scheut nicht vor der Gefahr zurück, sich daran zu verbrennen . . .“ Wirklich, es ist keine Phrase, wenn man sagt: sie hat ihr Herzblut hingesungen.“

„Frauen, meine Gnädige,“ unterbrach sie nun der Kritiker, „sind ja stets geneigt, das Herz über den Verstand zu stellen, und bei ihr hat das wohl seine Berechtigung. Ja, sie war so groß, daß wir ihre höchsten Leistungen nur als den Ausdruck einer unergründlich starken Natur auffassen können. Aber vergessen wir deshalb nicht ihr ewiges Streben und Mühen nach dem Höchsten, ihr sorgfältiges Studium, die harte Arbeit, die sie sich's kosten ließ. Sie rang mit ihren Aufgaben in einem heißen unablässigen Kampfe und hörte nicht auf, sich in eine Rolle zu vertiefen, sie zu durchleben, bis sie ganz ihr Eigen geworden. Der Beifall des Publikums, das Lob der Kritik haben sie nie verblendet; stets blieb ihre scharfe Selbstbeurteilung wach. Nie wollte sie Anerkennung hören, aber sie ließ nicht ab, nach Fehlern zu fragen, und wenn wir Tadler von Beruf nichts auszusetzen wußten, dann breitete sie noch ein ganzes Sündenregister aus. Tagelang, nächtelang quälte sie sich, grübelte sie, wie sie etwas besser machen könne, bis sie das Richtige gefunden. Nur auf diese Weise war es ihr möglich, eine Partie in Anlage, Gliederung, Steigerung und Gesamtwirkung so vollendet durchzuführen, die Grenzen ihres Könnens genau zu berücksichtigen, das stärkste Licht auf einzelne Punkte zu lenken und ihre Kräfte bis zu dem wohl überlegten Gipfel der Wirkung aufzusparen. Das Erstaunlichste in der vollendeten Meisterung schwerer Aufgaben hat sie wohl in ihren Jünglingsrollen gezeigt, als Romeo, als Fidelio. Ist sie doch selbst als „Othello“ aufgetreten und ich traue es ihr zu, daß sie Glück und Qual des eifersüchtigen Mohren mächtiger darstellte als jeder Sänger, denn diese erstaunliche Frau, die ganz Weib war, trieb die Vernichtung

und Auslöschung ihrer Persönlichkeit so weit, daß sie auch ganz zum Manne werden konnte. Was sie vom Studium dieser Rollen berichtet hat, wird stets merkwürdig bleiben, denn es zeigt, wie bei jeder genialen Schöpfung Bewußtes und Unbewußtes verschmelzen, mühsam Erlerntes sich mit intuitiv Geschauten verbindet. Als sie Bellinis Romeo studierte, war sie vor die ungeheure Aufgabe gestellt, ihr Geschlecht vergessen zu machen. Sie sollte gehen, stehen, knien wie ein Mann, den Degen ziehen als ein geübter Fechter. Und wie schwer waren Einzelheiten, wie das Hut-Aufsetzen und -Abnehmen, das Handschuh-An- und Ausziehen. Sie lernte fechten und reiten, um den Romeo geben zu können. Erschwert wurde ihr das Erfassen der Rolle noch durch die weichlich sentimentale Musik. Sie mußte wirklich jeden Ton Bellinis erst vernichten, um ihn mit einem neuen Inhalt zu erfüllen. Aus dem Bellinesken sollte alles ins Shakespearesche gehoben werden, ja über Shakespeare hinaus, denn ihr Romeo war kein schwärmender Liebhaber, sondern ein Held und Kämpfer. Wenn er in der dritten Szene des ersten Aktes auftrat, mit raschem festen Schritte, stolz erhobenen Hauptes, das schwarze Barett mit den wallenden weißen Federn auf dem blonden Haupte und eine feuerrote Schärpe über der Schulter, da erschien er als echter starker Ghibellinenritter und seine wild auflodernde Leidenschaft steigerte sich bis zu unbeugsamen Trotz, bis zu glühendem Zorn. Als ihm Julia zunächst widersteht, stampft er ingrimmig mit dem Fuße und preßt die übereinandergeschlagenen Arme fest über der Brust zusammen, als hielte er den stärksten Ausbruch des in ihm tobenden Gefühls zurück. Um etwas so Neues und Großes zu schaffen, etwas, das weit über den Komponisten, ja selbst über das Urbild des Dichters hinausgeht, muß man wirklich mit den höheren Mächten im Bunde stehen, und so hat denn die Künstlerin auch erzählt, daß ihr die Rolle in der Nacht nach dem ersten Auftreten, da sie im Kostüm des Romeo sich erschöpft aufs Sofa

geworfen hatte, als eine heiß durchlebte Vision in Fleisch und Blut hineingeströmt sei. Ein ähnliches Hereinragen des Unbewußten, diesmal mitten in die Aufführung, berichtet sie von ihrem Debüt als Fidelio, dem Anbeginn ihres Ruhmes. Beethoven sitzt selbst im Orchester; seine glühenden Augen machen der Siebzehnjährigen Angst. Die starke Erregung entladet sich in ihrem Spiel. Ergreifend quellen die seelenvollen Töne aus der Beklemmung ihres Herzens hervor, bis sie in den Kerkerszene ihre Kräfte erlahmen fühlt. Sie kann nicht mehr! Todesmatt, in Verzweiflung rafft sie sich auf und bricht in jenen herzzerreißenden Schrei aus, den die Todesnot des Geliebten in ihr auslösen soll, um dann mit erleichtertem Weinen und stiller Freude an die Brust Florestans zu sinken. So waren denn ganz von selbst, aus der Furcht der Anfängerin heraus, die Stürme und Erschütterungen des Gemüts in ihr entstanden, die Beethovens Leonore durchlebt, aber es muß freilich ein seltenes Genie sein, bei dem Lampenfieber und jugendliche Befangenheit solche Wirkungen hervorrufen."

„Es ist kein geringerer Beweis für die Größe ihrer Begabung, daß sie noch 25 Jahre später als früh gealterte Matrone das gleiche Wunder tun kann, das ihr an jenem denkwürdigen Novemberabend von 1822 durch den Zufall des großen Momentes in den Schoß fiel." So knüpfte die Freundin an des Kritikers letzte Worte an. „Erst vor wenig Wochen ist sie als Fidelio aufgetreten, vor wenig Tagen als Romeo, und noch immer fand sie den markdurchdringenden Schrei, den ihr beim erstenmal die Seelenangst herausgepreßt, noch immer wußte sie ein ganzer Mann zu sein. Mit staunenswerter Feinheit hat sie Schnitt und Farbe der männlichen Kleidung ihren schweren vollen Formen angepaßt und ihre Züge haben jetzt jene ausgeprägte Schärfe erhalten, die an die Johannesköpfe altdeutscher Meister und an Schiller erinnert. Die sanfte Schwermut und die edle schwärmerische Begeisterung

eines feurigen Jünglings könnte kein andres Antlitz besser ausdrücken! Es gehört freilich die Übung und Ausdauer eines ganzen der Kunst geweihten Lebens dazu, eine solche Tiefe und Innerlichkeit des Ausdrucks auszubilden, mag auch die große Erleuchtung in einem glücklichen Augenblick gekommen sein. Aber von einem höheren Standpunkt betrachtet waren diese genialen Verleugnungen ihres Geschlechts doch nur blendende Virtuosenstücke, wie es an Gewaltsamkeiten in ihrem Spiel überhaupt nicht fehlte. In ihrem Bestreben, Mann zu sein, wurde sie als Romeo zum Wüterich und Krafthuber, so wenn sie am Schlusse des zweiten Aktes die ohnmächtig zusammengesunkene Julia vom Boden aufhob, ein Stück weit trug und dann ihrem erzürnten Vater entgegenschleuderte. Die Würgeszene der Desdemona mit ihrem wilden Aufbäumen gegen den Gatten, mit ihrem grauenvollen Verröcheln überschritt auch schon die schmale Schönheitslinie bedenklich und eine ihrer größten Bravourrollen, die Marie in Grétrys „Blaubart“, war eine Ausmalung der Nachtseiten weiblicher Leidenschaft von düster wilder Gewalt. Wie schnitt es durch Mark und Bein, wenn sie sich von Blaubart an ihren aufgelösten Haaren über die Bühne schleifen ließ, wenn sie in Todesangst schlotterte und vor dem Unmenschen auf den Knien rutschte! Eine Wut, sich selbst zu erniedrigen, wollüstige Qualen zu erdulden, loderte in ihr, der irregeleitete Trieb des Weibes, in Leiden und Schmerzen zu lieben. Ihr Letztes gab sie doch, wenn sie ganz Weib war, im Jauchzen der Liebesekstase und im gierigen Durchkosten aller Wonnen des Gefühls, als Euryanthe, als Vestalin, als Donna Anna. Die Mozart-Pedanten haben ihr diese Donna Anna furchtbar übel genommen, beinahe so übel, wie die Fanatiker des bel canto ihr das natürliche und ausdrucksvolle Singen: Don Octavios keusche Braut rettungslos dem dämonischen Zauber des Verführers erlegen, von Sehnsucht geschüttelt nach dem Mörder ihres Vaters? Jedenfalls glaubte man ihr diesen Wirbelwind

der Leidenschaft, mag sie ihn nun erst in die Musik hingetragen haben oder nicht; durch sie wurde Donna Anna zur Heldin des Werks, Don Juan zum düster leuchtenden Dämon, der im Schatten stand und alles Licht empfing dadurch, daß dies Weib sich seiner Macht beugte. Ihr ganzes Wesen war in Verlangen und Sehnsucht aufgelöste Liebe; die Scham über ihre Hingebung an den Verruchten brach in unendlich rührender Trauer durch, aber die Leidenschaft war stärker als die Reue und so schwelgte sie in den bittersüßen Erinnerungen, verlor sich in einem sinnlichen Sinnen und Sehnen, um dann plötzlich erschreckt und schuldbewußt aufzufahren. Diese Verwirrung des Gefühls, im sonst so sichern Empfinden der Frau doppelt furchtbar, fand den stärksten dramatischen Ausdruck in ihr, und sie hätte wohl allein dem Dichter dieser höchsten weiblichen Tragik gerecht werden können, Heinrich von Kleist, den sie liebte und dessen Penthesilea sie zu rezitieren wußte, daß gleichsam das Blut aus den Worten spritzte und die Verse vom Pochen ihres Herzens zitterten. In ihrer Begier nach neuartigen, ihr gemäßen Aufgaben hat sie sich auch zur Vorkämpferin eines jungen Komponisten gemacht, von dem sie das Größte erwartete, wenn sie es auch in seinen ersten Werken noch nicht erfüllt sah. In den Opern Richard Wagners fand sie jene dramatische Spannung, die Gewalt eines leidenschaftlichen Ausdrucksstils, die sie bei allen andern Komponisten ihrer Zeit vermißte. Meyerbeers lyrische Puppe in den „Hugenotten“, die Valentine, hat sie so ins Übermenschliche, ins Monumentale gereckt, daß von Meyerbeer nicht viel übrig blieb. Aber die Senta des „Fliegenden Holländer“, die Venus des „Tannhäuser“, das waren dämonisch faszinierende Gestalten, die sie magisch anlockten und zur Einsetzung all ihrer Kräfte trieben. Ich glaube fast, sie war unsrer Zeit voraus, sie witterte die Morgenluft, einer neuen Kunst, in der die Sänger nicht nur tönende Rouladen schmettern, die Schauspieler nicht bloß deklamieren und die Tänzer

noch etwas andres tun, als eingelernte Gebärden machen. Sie war die unerreichte Darstellerin eines Kunstwerkes, das Musik, Wort, Mimik, Tanz zu einer Gesamtheit vereint, zu einer einzigen großen Schöpfung des allumfassenden dramatischen Ausdrucks."

Der Musiker hatte bereits längst einfallen wollen, nun fuhr er hastig fort, da die Dame innehielt: „Eine dramatische Künstlerin ist sie und eine deutsche Sängerin. Etwas ganz Neues kam durch sie in die Welt. Das wird ihr ewiger Ruhm bleiben in Zeiten, wo der italienische Gesang nicht mehr unser Ideal ist und wo nicht mehr die Stimmen in der Musik gewogen werden, sondern die Menschen. Dadurch, daß ihr Spiel Ausdruck ihrer Persönlichkeit, einer großen und einer deutschen Persönlichkeit war, dadurch hat sie befruchtend, Kräfte entbindend auf die deutsche Kunst gewirkt, wie kaum sonst noch ein Künstler der Bühne. Hat sie uns nicht die größten dramatischen Werke unsrer Musik erst recht verstehen gelehrt? Die „frostige Kälte" des Fidelio, die Unsangbarkeit dieser Oper waren ja schon zur stehenden Redensart geworden, eine Verirrung des Schöpfers der „Neunten" in das ihm fremde Bühnenbereich! Sie, sie, nur sie allein, hat den Zauber, die wundersame Gewalt geweckt, die in diesen Tönen schlummerten. Würde uns der „Freischütz" heute als der Anbruch eines neuen musikalischen Zeitalters erscheinen, wenn sie nicht aus diesen Tönen die mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik, die heilige Poesie des Waldeswebens, die starke Innerlichkeit einer unausgesprochnen Gemütstiefe hätte erstehen lassen? Ihr übermenschliches Streben, die äußerlich miteinander verbundenen, innerlich so heterogenen Elemente der „großen Oper" zu einem einheitlichen Bau zusammenzuschweißen, ergriff uns Musiker im Tiefsten, offenbarte uns die ganze Unnatur dieser Gattung und zeigte uns zugleich den Weg, die Wahrhaftigkeit und Größe des musikalischen Ausdrucks zu finden, da weiter zu schreiten, wo Beethoven und Weber begonnen. Die entfernteste

Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf uns elektrisch; wir hören und fühlen wie sie, stehen im Bann ihres Genius; sie ist unsre Führerin, unsre Muse, wenn der Drang zum künstlerischen Gestalten sich in uns regt. Deshalb glaube ich wohl daran, daß sie als die Zauberfee an der Wiege einer neuen Kunst steht, die deutsch sein wird und wahr und natürlich geboren aus jenen Formen der musikalischen Beseelung und der mimischen Darstellung, die sie geschaffen und als ein hohes Vorbild uns veranschaulicht hat . . . Wie das milde Leuchten des großen Sterns dort, der so wundersam über unsern Häuptern schwebt, von einer lichten fernen Welt erzählt, die unserm Auge nicht sichtbar ist, so wird auch dereinst in den herrlichen Werken einer von uns nur geahnten musikalisch-dramatischen Kunst ein geheimer Seelenglanz schimmern, der Hauch einer starken stolzen Seele, der sich mit der Stimmung des Schöpfers dieser Werke vermählt hat und alle seine gewaltigen Frauenbilder wie ein verklärender Schein umfließt — das wird dann alles sein, was übrig ist, von der großen Schröder-Devrient, die so vielen Wesen Blut, Leben und Schönheit gab, ein Abglanz im Geiste eines Größeren, wie dieses Sternes Schein in unserm übernächtigen Hirn sich spiegelt."

Sie waren ans Fenster getreten und sahen empor zu dem langsam verblassenden Morgenstern. Im Osten schossen die Strahlen der ersten Morgenröte herauf. „Es ist spät oder vielmehr früh geworden", sagte die Hausfrau. „Leben Sie wohl, meine Herren. Das Andenken an die, deren Bild wir uns diese Nacht heraufbeschworen, wird nun das einzige sein, was uns trösten kann, darüber, daß wir ihre siegende, beseligende Kunst auf immer entbehren müssen."



Döring

Der Großmeister des Humors.

Eine Theodor Döring-Szene.

Und umzuschaffen das Geschaffne,
Damit sich's nicht zum Starren waffne,
Wirkt ewiges lebendiges Tun.
Und was nicht war, nun will es werden,
Zu reinen Sonnen, farbigen Erden,
In keinem Falle darf es ruhn.

Goethe.

Es ist morgens gegen 11 Uhr zu Anfang der 50er Jahre in der Weinhandlung von Lutter & Wegener, Unter den Linden. Im fahlen Licht der Frühsonne scheinen nur schattenhafte Geister des Weines durch die stillen Räume dieser von E. T. A. Hoffmann und Ludwig Devrient eingeweihten Stätte zu gaukeln. An einem Tisch sitzt ein junger Herr und betrachtet gelangweilt die Bilder der berühmten Stammtischgäste von einst und jetzt, die an der Wand hängen. Da wird die Tür hastig aufgerissen und herein stürmt ein gerade nicht mehr jugendlicher, aber höchst behender und flink sich bewegender Mann, kaum mittelgroß, doch in einem sehr langen dunklen Rock größer erscheinend; das kleine, äußerst scharf markierte Gesicht von einer ganz unbegreiflichen Lebendigkeit zuckend. Feuer blitzt aus den strahlenden blauen Augen unter den sprechenden, so erstaunt emporgezogenen oder dann wieder düster schattenden Brauen; das gelockte schwarze Haar ringelt sich unruhig um den schon etwas verwitterten Apollokopf; der breite, jedes Ausdrucks fähige Mund steht nie still mit seinen elastischen schmalen Lippen. Ein Schauspieler vom Scheitel bis zur Sohle! Eine vulkanische Natur, die explodieren muß, um nicht zu ersticken! „Ha, dieser Rott, der blasse Neid!" knirscht er zwischen den Zähnen, mit der schwarzen Bosheit eines Jago. „Oh, diese Kritikerbande, dies Geschmeiß!" donnert er, mit den rollenden

Tönen des Lear. Mit heftigen Gestikulationen durchrast er den Raum; eine jede Gebärde gestaltet ein Bild, eine jede Miene prägt ein Gefühl aus in höchster Stärke. In wenigen Minuten scheint sich dieser Proteus in viele Wesen zu verwandeln, in einen blitzeschleudernden Zeus, einen beschwörenden Ankläger, einen verachtenden Menschenfeind und einen bittflehenden Hilfesucher. Das volle, runde, wenn auch nicht grade wohllautende Organ durchläuft alle Skalen vom hinströmenden Pathos bis zum scharfen gehackten Staccato, preßt und dehnt die Vokale — besonders das nach o schmeckende a ist ihm Genuß! — springt beständig von einer Stimmlage zur andern und läßt ein langes Prestissimo von Verwünschungen in einen gedehnten letzten Fluch auslaufen. Nachdem er seine Wut ausgetobt, macht der Mann jäh Halt; er schlägt die zusammengekniffenen Augen voll auf, so daß ein ganzer warmer Strom von Gemüt plötzlich unter den kurzen Wimpern hervorflutet, und richtet seinen schönen festen Blick scharf auf den jungen Herrn, der, an dem neuen Gast scheinbar uninteressiert, aufmerksam zwei Stiche betrachtet, unter denen die Namen Ludwig Devrient und Theodor Döring stehen. Die beiden sehen sich unleugbar ähnlich, nur daß der erste mit der krummen Hakennase und den scharfen Zügen häßlicher, aber dafür dämonisch-genialer erscheint; der andre hat doch bei all seiner interessanten Schönheit einen behäbig-jovialen Zug, der lachen macht. Eine Verklärung fällt auf das Gesicht des Schauspielers wie ein breiter Sonnenstrahl. Mit einem Ruck steht er neben dem andern und deutet auf Devrients Bild: „Wer ist das?" — „Ludwig Devrient", liest der junge Mann. „Ein Künstler von Gottes Gnaden! Ein Genie!" ergänzt der Fragende. Die Stimme bebt vor Verzückung. „Und der da?" klingt es weiter, wie jubelnd vor innerem Triumph. „Theodor Döring!" kommt die Antwort. Hätte man nicht sehen müssen, daß der Sprechende und Dargestellte ein und dieselbe Person seien, so hätte man es hören können aus der naiven Glückselig-

keit, die nun in der Stimme liegt: „Theodor Döring! Ganz richtig! Nicht wahr? Der da“ — gegen Devrients Bild —, „der war ein Genie! Aber“ — mit anschwellendem Forte des Organs — „der hier“ — ein dröhnender Schlag fährt gegen die Brust —, „der hier ist auch kein Hund!“ —

Döring ist ganz berauscht von der effektvollen Nebeneinanderstellung, die ihm hier gelungen. Die erstaunt verwunderten Blicke des jungen Herrn sind ihm ein Ansporn, zu zeigen, was er kann. „Glauben Sie's vielleicht nicht?“ faucht er. „Nun, dann sollen Sie's sehen. Der Herr Professor Hebenstreit behauptet zwar, wir Schauspieler seien nur die Affen der Dichter, die sich mit Perücke, Schminke und Kostüm etwas Menschenähnlichkeit zurechtmachten. Aber ich pfeif' auf den Professor und — unter uns — auch auf die Dichter! Hihihi!“ Die breite volle Lachsalve, die zwerchfellerschütternd aus einem Meer von guter Laune hervorgestiegen, zittert aus in ein schrilles brüchiges Gekülster, die massige Gestalt bricht in sich zusammen, die Augen quellen hervor vom Zusammenpressen der Muskeln, das die schlaffe Welkheit der Wangen vortäuscht, die Hände tasten konvulsivisch nach einer Stütze. Eine verschrumpfte, runzlige, zahnlose Ruine steht plötzlich da; alles ist alt — Gesicht, Stimme, Rücken, Beine. Der andre fährt entsetzt zurück. „Nun, nun!“ begütigt Döring mit seiner richtigen, gutmütig warmen Stimme. „Es ist ja nur mein alter Zeremonienmeister in Hacklaenders ‚Geheimen Agenten‘.“ Mit einer ganz andern Stimme fährt er plötzlich fort: „Ah, bon jour, ma petite mignonne! Oh, mein süßes Püppchen! Was sagst du zu Monsieur le baron de Fels? Ist es der Mühe wert zu leben, wenn man nicht ein Baron ist oder wenigstens ein Ritter? Was helfen mir meine Milliönchen? Ich bleibe doch Herr Müller, schlechtweg Herr Müller, Herr Müller von allen Seiten. Aber ich habe Plane, Plane, mein Kind! — ich sage nichts, aber wer weiß, wie bald ein gewisser Müller von Müllershausen ans Licht treten wird!“ Wie ölig glänzen

diese fetten Kehltöne! Wie bläht sich die eitelste Selbstgefälligkeit auf in diesen geschwollenen, verzierten Lauten! Er hat sich in eine neue Rolle hineingeredet, in seinen berühmten Bankier Müller, den ungebildeten Parvenu, der mit seinen wenigen Auftritten aus Bauernfelds schwachem „Liebesprotokoll“ ein 40 Jahre lang bejubeltes Stück machte. Das breite Gesicht lächelt aus hohen Vatermördern wie Vollmond, er tänzelt so drollig-ungeschickt und macht so modisch übertriebene Kratzfüße, daß man die Schwalbenschwänze des Fracks ordentlich flattern sieht. Sein Französisch klingt so mühsam gemacht und dabei so echt deutsch, sein Mund spitzt sich so plebejisch, seine fleischigen Hände scheinen die Wangen seiner schönen Nichte Rosalie lüstern zu tätscheln. Er gibt sich selbst die Stichworte mit piepsiger Stimme und stellt das Urbild des heraufgekommenen Kleinbürgers hin, in aller vollblütigen Sinnlichkeit, bis zu dem wohlgefälligen Spielen mit den Berlocken und dem dummpfiffigen Mustern durch das Lorgnon.

Dem einsamen Zuschauer fällt der außerordentliche Realismus auf, mit dem Döring jedes Detail wiedergibt. Die unbeschreibliche Unruhe dieser sich spannenden und schlaff werdenden Gesichtsmuskeln spiegelt auch ohne Schminke jeden Eindruck wieder. Und was seine Züge in ihrer unbewußten Arbeit deutlich machen, das findet sein Echo in den Bewegungen des Körpers, der jede Nuance in Organ und Geste fortklingen läßt. Döring läßt einige seiner mimischen Genrebildchen folgen. Wenn er als Buschmann in Benedix' „Dienstboten“ eine stumme Leseszene hat, dann ist er nicht ein beliebiger Jemand, der liest, sondern: der Leser schlechthin. Diese gierige Hast der Augen, die von Zeile zu Zeile fliegend die Sätze zu verschlingen scheinen, diese schmatzende und schmeckende Bewegung der Lippen, die die Worte unwillkürlich formen, um ihren Gehalt gleichsam auszukosten, dies bedächtige und doch eilige Umblättern mit befeuchtetem Finger, die wechselnden Eindrücke

bei der Lektüre, die sich auf dem aufmerksam gespannten Gesicht jagen! Spielt er als Leberecht Müller im Benedixschen „Störenfried“ Schach, dann ist er „der Schachspieler“, mit allen Schrullen, Absonderlichkeiten und feinsten Einzelheiten eines fanatischen Anhängers dieses „königlichen Spiels“. Auch ohne Schachbrett sieht man, wie er zu einem „Schach!“ ausholt und in einem „Matt!“ triumphiert. Nun gähnt er! So unübertrefflich, so unnachahmlich, so aus tiefster Seele, wie es nur Döring als Hans Lange kann. Der Unermüdliche erholt sich von seinen naturalistischen Miniaturstudien in ein paar „Charaktermasken“. Er neigt den Kopf, streicht durch die Haare, zieht eine Locke in die Stirn, verschränkt die Arme: Napoleon! Das Gesicht wird zu einer spitzen grinsenden Fratze, in den Mundwinkeln lauernde Bosheit, lüsterne Sinnlichkeit in den geblähten Nüstern, dämonischer Humor in den aus der Tiefe funkelnden Augen: Mephisto! Nun steht ein alter Mann da, vorgebückt, ein scharfes grandioses Profil, kalte Feuerblitze hervorschießend aus harten stolzen blauen Augen: Friedrich der Große! Nur der Dreimaster fehlt und der Krückstock!

Der Kellner ist mehrere Male hereingekommen. Döring hat ihn fortgescheucht, bald mit einem vornehmen: „Gehen Sie zum Teufel, mein würdiger Freund!“ oder einem verächtlichen: „Hinaus!“ Nun läßt er sich Wein bringen und erholt sich etwas. „Ja, ja,“ plaudert er, „mit solchen Sachen wie zuletzt mußte ich dem König Ernst August, als ich noch in Hannover war, gar oft die böse Laune vertreiben. ‚Alten Fritz machen!‘ knurrte er, und stand ich dann so vor ihm, dann lachte er laut auf und radebrechte in seinem gebrochenen Deutsch: ‚Very fine! Verfluchtiges Mensch!‘ Nur einmal ist er bitterböse auf mich gewesen. Als ich von Hannover weg wollte und erklärte, ich hielte es vor Langerweile nicht mehr aus, ‚Muß es auch aushalten!‘ brummte er da melancholisch. ‚Geben wir uns halt Mühe!‘“ — Unterdessen waren auch andere Gäste

gekommen. Döring ließ seinen Blick über sie hinschweifen, grüßte den und jenen als einen alten Bekannten und blieb schließlich an einem älteren Herrn haften, der mit besonderem Behagen seinen Wein schlürfte und sich dann langsam mit einem großen Taschentuch Mund und Schnauzbart wischte. Instinktiv machte der Schauspieler die Gebärde nach; wie er mit dem Tuch über die Lippe tupfte und so natürlich dabei verfuhr, als wäre ihm eben ein dicker struppiger Schnurrbart gewachsen, fing der junge Herr hell an zu lachen und die andern lachten mit. Döring sah verblüfft empor. Dann verstand er und seufzte auf: „Ach, dies leidige Kopierenmüssen! Hat mir doch meine Mutter selig erzählt, ich hätte schon mit vier Jahren die schrumpligen Züge unseres alten Hausarztes so täuschend nachgemacht, daß sie mich entsetzt vom Schoß fallen ließ. Was soll ich tun? Ich äff' ja schon alle meine Kollegen vor der Vorstellung im Garderobenzimmer nach, nur damit ich beim Spielen nicht in diese verrückte Angewohnheit verfalle. Und selbst wo ich's muß, als Falstaff oder Mephisto, da nehmen mir's meine Herren Kritiker noch übel!"

Döring hob jetzt unvermittelt mit seiner scharf rhythmischen, jedes Wort belebenden Akzentuation die Mephistoworte an:

„Denkt nur, den Schmuck, für Gretchen angeschafft,
Den hat ein Pfaff hinweggerafft! —"

Er führt die Mutter ein:

„Die Frau hat einen gar feinen Geruch,
schnüffelt immer im Gebetbuch."

Man hört sie schnuppern und schnaufen und mit einem näselnden Stockschnupfen fängt sie zu zetern an. Schon steht das zimperlich sich maulende Margretlein neben der eckig hin und her fahrenden Alten, und das salbungsvolle übertriebene Pathos des Pastors rundet die Szene ab: „Die Kirche hat einen guten Magen . . ."

Lebhafter Applaus lohnt diesem improvisierten Meisterstück. Von dem Beifall ist Döring wie elektrisiert: er fängt

an, in großen Umrissen das Charakteristische seines Mephisto hinzustellen. Man spürt es: dieser Mann baut nicht aus Einzelheiten mosaikartig eine Gestalt auf, wie sein Rivale und Kollege Dessoir, wie sein großer Vorgänger Seydelmann. Er packt zu mit einem einzigen festen Griff; nach dem ersten Durchlesen hat er den Geist einer Rolle mit allen Organen des schauspielerischen Genies, mit dem Herzen und der Phantasie, in sich eingesogen. Die Schülerszene ist sein Höhepunkt. Welch ein diabolischer Ausdruck des Hohns in seinem Gesicht, als der Schüler sich endlich für die Theologie erklärt! Eine souveräne Komik triumphiert über alle menschliche Eitelkeit der Eitelkeiten. Kein finsterer Fürst der Hölle, sondern der teuflische Schalk, der humorvolle Weltmann und Verführer! Wir blicken auf den Urgrund seines Wesens: der Humor, das ist der Schlüssel, mit dem Döring die Geheimnisse der Menschenseele aufschließt. Nur d i e Gestalten der Weltliteratur sind ihm zugänglich, liegen im Bereich seiner Kunst, deren Tragik mit ein wenig Gold der Komik tingiert ist. Nur in dem großen Lachen enthüllen sich ihm die letzten Geheimnisse des Daseins, in jenem nur ihm eigenen Lachen, das unwiderstehlich ansteckte und mit fortriß, das durch alle Register der Stimme ging, von des Basses erschütternder Grundgewalt aus tiefstem Zwerchfell bis hinauf zu den höchsten Fisteltönen, die sich überschlugen und plötzlich abschnappten. Aus diesem Lachen war seine Kunst geboren, gerade wie die des Ariost, des Rabelais oder Cervantes. Neben den dichterischen Großmeistern des Humors steht er als der größte Humorist unter den Schauspielern. Konnte er eine Rolle nicht in den Goldglanz seines heiligen Lachens tauchen, dann war sie für ihn verloren, so der Lear, um den er heiß gerungen und den er doch nur zu einer interessanten Studie des sich entwickelnden Wahnsinns ausgestalten konnte. . . „Ja, der Dessoir, der kann sich so etwas zusammenstoppeln aus vielen Einzelheiten, der ist ein ‚denkender Schauspieler‘,“ — unsägliche Verachtung im Ton!

— „aber erwärmen, erschüttern kann er nicht! Es fehlt hier!“ Und Döring legte dabei die Hand aufs Herz, sprang mit seinem quecksilbrigen Naturell auf eine junge Schauspielerin zu, die mit einigen Kollegen am Nebentisch Platz genommen hatte, umfaßte sie mit bühnensicherer Gewalt, warf den Kopf hintenüber, blickte gerührt nach oben und rief mit bebender, von Tränen erstickter Stimme: „Mädchen, ich liebe dich!“ Und als eine tiefe Bewegung durch alle Anwesenden ging, drehte er sich um und sagte triumphierend: „Sehen Sie, das kann der Dessoir nicht!“

Nun begann der Meister seine schauspielerischen Hauptleistungen teils zu spielen, teils andeutungsweise zu skizzieren. Worte der Rolle sprach er nur wenige, abgerissene. „Füllsel, alles ja nur Füllsel!“ rief er aus, und die Kenner wußten, daß ihm die Worte leider auch auf der Bühne nur allzu oft „Füllsel“ waren, daß sein schwerster Fehler in seinem schlechten Gedächtnis, in seinem ewigen Extemporieren und Improvisieren bestand. Hier aber konnte er ungeniert den lästigen Ballast des Textes beiseite werfen und mit wenigen bezeichnenden Stellen seiner wundersamen Charakteristik und Beseelung der Dichtergestalten ein sprachliches Fundament schaffen. Eine zauberhafte Fülle sinnlich blutwarmer Wesen stieg aus der proteischen Kunst dieses Zauberers hervor. Blasse Schatten einer schriftstellerischen Laune und gigantische Gespenster der höchsten Dichterphantasie, alle tranken sie von dem Leben verleihenden Blute dieses wahrhaft gesunden, schaffensstarken Künstlers, wurden zum eigensten, individuellsten Dasein erweckt durch seine Miene, seine Stimme, seine Gesten. Sein Kutscher in Benedix' „Dienstboten“ war ganz Kutscher, sein Wirt in der „Minna“ ganz Wirt, seine Narren waren die ausgemachtesten Dummköpfe von der Welt; aber trotz aller Verschiedenheit der Charaktere, die er darstellte — und er war stolz darauf, kein Fach zu haben, sondern alles zu spielen —, durchbrach seine gottbegnadete Natur immer

wieder die dichterische Gestaltung, und es war letzten Endes stets seine originale, alles Menschliche verklärende Herzensheiterkeit, die siegte. Den gutmütigen Bonhommes, dem Bloom in „Rosenmüller und Finke“, dem Piepenbrink der „Journalisten“, all den harmlosen Sonderlingen der Benedixschen Lustspiele lieh er seine strahlende Liebenswürdigkeit, die sieghafte Anmut seiner Konversation; vertieftere Charaktere, die monomanischen Querköpfe, die Weiberfeinde und Menschenhasser, bis zu denen Molières hinauf, wußte er schon mit einem kräftigeren Naturalismus, einer derberen Sinnlichkeit auszustatten. Den würdigen Vätern gab er jenes Gemisch von schlauer Weisheit und jovialer Noblesse, jenes halb verschmitzte und halb überlegene Mienenspiel der von unten herauf zwinkernden Augen, das in der Vollendung seinen Nathan auszeichnete. Und aus der großen natürlichen Kraft seines Könnens erwuchs auch manches rein tragische Menschenbild, so Hebbels eigensinnig düstrer, heldisch leidender Tischler Anton . . . Nun stelzt er plötzlich daher, als Malvolio, mit verliebtem Geckenblick „phantastisch lächelnd“. Nein, das vergißt er Theodor Fontane sein Leben lang nicht, daß der ihm hier eine böse Inkonsequenz nachgewiesen hat. Gewiß, sein Malvolio macht sich über sich selbst lustig, ist kein tragischer Hanswurst, der seine Schrullen schrecklich ernst nimmt. Aber sein Humor, Theodor Dörings Humor! — ist eben das überlegene Lachen, das sich selbst wie die ganze Welt komisch nimmt und heiter verspottet. Es ist das Lachen Falstaffs! „Komm her, mein feister Ritter! Laß dich umarmen!“

Wenn das nicht Sir John leibhaftig ist in seiner umfänglichsten Lebensfülle, dann ist er auch nie als ein Mensch von Fleisch und Blut aus Shakespeares Phantasie entsprungen! Denke dir zu dem dicken roten Gesicht noch den spärlichen weißen Bart, der dieses rohe Beefsteak umrahmt wie eine Guirlande von Zwiebeln, dann hast du die Mischung von Naivität und Pfiffigkeit, die diesem kindlichen

weißhaarigen Dickkopf etwas von einem lustigen Fuchs verleiht. Eine entzückende Unbefangenheit verklärt seine wenig moralische Weltanschauung und die Lichter der feinsten Selbstironie überspielen graziös die Schlupfwege seiner Dialektik. Weniger liebenswürdig geistreich, aber in seiner zynisch-derben Frechheit voll hanebüchener Urkraft stapft der Dorfrichter Adam aus Kleists „Zerbrochenem Krug" mit seinem Klumpfuß daher; ein toller alter Sünder, unerschöpflich in seinen Ausflüchten, unverbesserlich in seiner Lüsternheit, ein schwerfällig plumper Geselle und doch von einer unglaublichen Beweglichkeit, wie herausgeschnitten aus einem Bilde von Brouwer oder Ostade. Ein echter Niederländer von sattester Farbe und saftigster Natürlichkeit ist auch sein Vansen im „Egmont", unvergeßlich in seiner grotesken Symbolik, das Urbild des perfiden Aufhetzers, der aus Freude am Bösen Unkraut unter den Weizen sät. Dieser „nordwärts verschlagene, bis auf den Schnaps heruntergekommene Jago" hat bereits jene nasal fauchenden, höllisch dämonischen Töne, in denen Döring das Höchste an tragischer Wirkung erreicht, das ihm zu Gebote steht. Da setzt er an! Und so lauschen wir noch den stärksten Entfaltungen seiner Kunst, wie er sie soeben in den wichtigsten Umrissen an seinem Shylock, seinem Jago zeigt.

Selbst diese düster leuchtenden Gemälde aus den Abgründen der menschlichen Leidenschaft behalten noch eine starke komische Färbung. Sein „Jude von Venedig" kann mauscheln wie nur einer, aber er tut es nur selten, gleichsam in eine alte Gewohnheit zurückfallend; im ganzen ein freundlicher Mann, ein netter Mann, ein „fainer" Mann. Beinahe ihm selbst unbewußt, brechen allmählich uralte Elemente des Hasses und der Rache aus den Tiefen des Blutes, den Geheimnissen der Rasse hervor und treiben ihn widerstandslos weiter auf der Bahn entmenschter Grausamkeit. Seine Klagen, seine Anklagen reißen sich los aus wunder Brust wie die Schreie eines kranken Tieres. Welch herzzerbrechende Ausrufe und Schmerzenstöne entringen sich

ihm in der Szene mit Tubal! Beim Abgang in der Gerichtsszene taumelt und schwankt der hilflose Greis völlig gebrochen davon; mit den von Kummer umflorten Augen sieht er nicht mehr; er stößt gegen etwas, wankt, fällt zu Boden, rafft sich mühsam wieder auf. Krampfhaft entwinden sich seiner gepreßten Brust die alle Qual umfassenden Worte: „Ihr nehmt mir mein Leben, wenn ihr mir die Mittel nehmt, w o d u r c h ich lebe“ . . . Lächelt der Humor Shylocks nur leise durch Rührung und Tränen, so ist die Komik Jagos eine unheimlich schrille, dämonisch wilde. Ein höllischer Geist entfaltet hier ein wahres Hexenspiel der Bosheit, Mephisto „übermephistot“, ein entmenschter Dämon hetzt aus toller Lust an Seelenpein und Herzensnot arme Sterbliche in Tod und Verdammnis. Durch Mark und Bein schrillt sein „Hoho, Brabantio!“, ein wüstes Triumphgeheul der Hölle mit dem breit lachenden Unterton des „Hab' ich doch meine Freude dran!“ Und immer wieder gröhlt dieses infernalische Schreigelächter, bald wie das Gebell eines Hundes, bald wie das Winseln einer Katze, bald wie das Gequiek eines Schweines, zwischen die scheinbar so ehrliche Überredungskunst des Burschen, zwischen sein derb burschikoses Soldatentum, seine geschickte Treuherzigkeit, seine kalte Berechnung. Hinter seinen so lustigen, so kecken, so überzeugenden Worten lauert Tod und Verderben, und Satan selbst scheint sich in seiner ganzen Majestät aufzurichten bei den Worten, die er triumphierend über dem sich am Boden windenden Opfer seiner verruchten Künste spricht: „So umstrickt man gläubige Narren, und manches brave, keusche Weib kommt so schuldlos in bösen Leumund.“ Das „Tu' Geld in deinen Beutel!“ klingt in stets neuen Nuancen, bald väterlich mahnend, bald zynisch befehlend. Und endlich erstarrt dieser stets wandlungsreiche, stets erfinderische, unendlich bewegliche Teufel zur grausigen Maske, zum dumpf vor sich hin stierenden, überführten, aber nicht überzeugten armen Sünder, der noch in Folter und Todesqual für die ewig sieghafte Macht

des Bösen zeugt, mit seinem wiehernden Hohngelächter der Hölle . . .

Mit fieberhafter Spannung sind alle Gäste dieser letzten Offenbarung des Genies gefolgt; keiner weiß mehr, wo er ist; jubelnder Beifall tobt durch das Zimmer. Erstaunt fährt Meister Döring auf aus seinem Paroxismus, blickt verwundert um sich her in dem Lokal, nach den Gästen an den Tischen, über die Weingläser hin, zu den Kellnern in der Tür. Er streicht mit der Hand über die Stirn, besinnt sich, lächelt, nickt dem jungen Herrn zu, der der unschuldige Anlaß zu dieser grandiosen Entladung seines Künstlergeistes geworden, greift nach seinem Hute und eilt spornstreichs nach Hause, wo schon die holde Frau Mathilde, seine liebevolle junge Gattin, die sich von ihrem Theodor nur für die kurzen Vormittagsstunden bei Lutter & Wegener trennt, ein wenig ungeduldig und mit etwas vorwurfsvollem Lächeln, aber im Schmollen entzückend, am Mittagstische auf den Spätling wartet . . .



Dessoir

Der Darsteller des Narciß.

Ludwig Dessoir.

„Du mit dem starren Auge der Meduse,
Hartnäckigkeit! Du finster schau'nde Magd,
Begeistre du mich denn, sei meine Muse,
Da alles andre mir den Dienst versagt."

Grillparzer.

Das ästhetische Urteil ist geneigt, den mühelos vollbrachten Leistungen des instinktiv handelnden Genies in der Kunst eine fast ausschließliche Geltung zu gewähren, während in allen andern Lebenssphären die durch Fleiß und Energie erreichte Virtuosität besonders hoch bewertet wird. Aber das Wort „Fleiß ist Genie" hat doch auch in dem Bereiche der schöpferischen Phantasie seine tiefe innere Berechtigung. Wenn Goethe einmal sagt: „Talent hat jeder; es kommt darauf an, was man daraus macht", so legt er der persönlichen und selbständigen Formung und Ausgestaltung der vorhandenen Anlagen die entscheidende Bedeutung bei. Die allerhöchsten Gipfel der Vollendung wird allerdings auch das energischste und hartnäckigste Talent nicht erklimmen; dazu gehört jene wahrhaft geniale, notwendige und bezwingende Begabung, wie sie in jeder Epoche nur ganz wenigen Auserwählten zuteil wird. Von diesen Meistern geht das unbegreifliche und nur ihnen eigene Fluidum der übermenschlichen Wirkung aus; sie umfassen die Totalität der Erscheinung und wissen eine solche Fülle der allseitigen Anschauung heraufzubeschwören, daß sie die Vielgestaltigkeit des Lebens selbst von sich ausstrahlen. Dem Talent tut vor allem Beschränkung not; es muß die Kraft besitzen, sich einen Ausschnitt aus dem Ganzen zu wählen und diesen mit seiner Individualität zu durchdringen; es muß sein Stück Welt völlig beherrschen und meistern lernen; dann wird es in diesen Grenzen

seines Vermögens Wirkungen erringen können, die denen des Genies nicht nachstehen.

Besonders klar und deutlich treten diese Verhältnisse beim Schauspieler in die Erscheinung. Auch hier ist es nur dem Genie vorbehalten, die Gestaltungsmöglichkeiten einer Rolle und damit zugleich einer Dichtung ganz auszuschöpfen. Das Talent muß sich bescheiden, einen ihm gemäßen Teil des dramatischen Komplexes herauszulösen und diesen in aller Unmittelbarkeit zu beleben. So entstehen die einzelnen Rollenfächer, an die nur das Genie nicht gebunden ist und an die sich der gute Schauspieler sonst um so strenger halten wird, je genauer er seine spezifische Begabung erkannt hat. Doch auch innerhalb dieses durch die Anlage fest umgrenzten Bezirkes bleibt der Oberflächlichkeit noch ein unendlicher Spielraum. Meister und Herrscher in seinem kleinen Reich zu werden, wird nur dem zähen und unermüdlichen Charakter gelingen. Dieser aber vollbringt es, dem weise abgeteilten Inhalt seiner Kunst die Beseelung und den Lebensglanz zu verleihen, die sonst nur das Genie zu schaffen vermag. Es sind das jene außerordentlichen, vielgefeierten Episodenspieler, deren unsere Bühne zu jeder Zeit einige besessen, deren vollendetsten Typus aber nur wenige erreicht haben.

Versteht man gewöhnlich unter dem Ausdruck „Episodenspieler“ den vorzüglichen Darsteller kleinerer Rollen, so wird man doch in einem höheren Sinne damit auch die Klasse von Schauspielern charakterisieren können, die selbst die größten Aufgaben im Stil der Episode geben. Damit soll kein Tadel ausgesprochen sein. Nur das Genie verfügt über die Kraft der sinnlichen Anschauung, die das ganze Drama durchdringt und alle andern Spieler in die von ihm ausgehende Stimmungssphäre hineinzieht. Schröder spielte den Geist im „Hamlet“ so, daß dieser zum Mittelpunkt des ganzen Dramas wurde. Seine Monumentalität der Auffassung sprengte alle Grenzen, die der Rolle in der dichterischen Einheit des Werkes ge-

setzt waren. Der Episodenspieler wird auch bei der Verkörperung der Hauptrolle die saubere Zeichnung alles einzelnen, die bestimmte scharf umrissene Prägung der Figur, eine gewisse Isoliertheit und Eintönigkeit behalten. Seine Individualität ist nicht so gewaltig und zwingend, daß sie die Dichtung mit ihrem eigenen Wesen und Sein ganz durchdringt, sondern er schöpft die Anregung zum Gestalten, die dem Genie sich in glühender Vision aus den Tiefen des Unbewußten aufdrängt, aus den Worten seiner Rolle, sucht aus unzähligen Nuancen und Überlegungen mosaikartig den Lebenskomplex der dichterischen Phantasie nachzuschaffen. Sein Studium vollzieht sich so durchaus in der klaren Sphäre des Verstandes und der Kritik. In langer Arbeit und mühevollem Abwägen muß es ihm gelingen, die Eigenart des Temperamentes mit seiner Auffassung und Ausdeutung der Rolle in Einklang zu bringen. Dann wird er ein gebildetes Publikum, das nicht nur durch leidenschaftliche Dämonie sich fortreißen läßt, sondern auch einem verständnisvollen Interpreten dramatischer Werke gerne folgt, durch die zurückhaltende Vornehmheit seines Auftretens, die souveräne Beherrschung der äußeren Mittel, die abgeklärte harmonische Durchführung einer bestimmten ästhetischen Ansicht mit größter Bewunderung und hohem Entzücken erfüllen.

Die künstlerische Erscheinung Ludwig Dessoirs und die außerordentliche Verehrung, die er in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts bei seinen Berlinern genoß, sind wohl die besten Zeugnisse für Wirkung und Wesen des bedeutenden Episodenspielers. Die Meinungen über diesen Künstler waren schon bei seinen Lebzeiten sehr geteilt. Die Verehrer seiner beiden größten Rivalen, des idealen Helden Emil Devrient und des leidenschaftlichen Tragöden Dawison, verkleinerten seinen Ruhm, und ganz treu standen zu ihm eigentlich nur die beiden Stützen der Berliner Kritik, Theodor Rötscher und Karl Frenzel. Diese wenig passionierten, in schöngeistiger

Bildung und einem zahmen Liberalismus aufgehenden Geister, auch sie die echten Repräsentanten ihrer Zeit, fanden sich selbst und ihr Streben wieder in dem klugen, kühlen Schauspieler, der ebenfalls von des Gedankens Blässe angekränkelt war und sich lieber im abstrakten Reich der Ideen, als in der blutvollen Realität der Anschauung auslebte. Dazu kam noch als wichtiges Zeitmoment, daß Dessoir für die gezwungen ruhige, dumpf gärende und zugleich zaudernd-zahm gewordene Epoche nach der Revolution den rechten Ton der unterdrückten Empörung, des brütenden Unwillens, der düsteren Tatengier hatte, all die Seufzer eines verzweifelnden Pessimismus, einer klagenden Melancholie à la Schopenhauer und die Tiraden einer pathetischen Anklage, die den Brachvogelschen Narciß, Dessoirs beste Rolle, zu einem interessanten Dokument jener Tage machen. Man liebte damals mit aller Inbrunst diesen Darsteller, dem das Wichtigste des schauspielerischen Talentes, die Preisgabe seines innersten Fühlens, die rückhaltlose Offenbarung seiner Natur, versagt war, der stets eine verschlossene Zurückhaltung bewahrte und dessen grüblerisch tief bohrendes, schwerblütig dunkles Wesen nur in kurzen eruptiven Ausbrüchen sich entlud.

Wenn sein Gegner Gutzkow Dessoir „von Natur schwach begabt“ nennt, so wird dieses Urteil auch durch seine größten Bewunderer bestätigt. Aber sie gewinnen aus dieser stiefmütterlichen Begabung ihres Helden einen neuen Ruhmestitel für ihn, indem sie seine Kunst „als einen der schönsten Triumphe des Geistes über den widerstrebenden Stoff“ preisen. Sein rauhes und sprödes Organ, das in der zweiten Hälfte größerer Rollen leicht versagte, hatte einen ehernen, vollen Ton, klang aber häufig dumpf-heiser und entbehrte jeder Modulationsfähigkeit. Deshalb war ihm der lyrische Strom verführender Beredsamkeit, die leichte Grazie und zarte Abschattierung des Vortrages versagt. In stoßweisen Absätzen und Sprüngen entfaltete er seine Deklamation, das Charakteristische mit scharfer

Betonung herausarbeitend, aber ohne jeden Wohllaut. Auf einzelne Schärfen und Spitzen, auf plötzliche Aufschreie und jäh hervorbrechende Klagen war die Wirkung konzentriert. Der eifrige Theaterbesucher lauerte direkt auf seine vielgerühmten Glanzstellen, so auf seinen Ausruf als Macduff: „Er hat keine Kinder!", auf die dumpfe Entladung des mordgierigen Willens in den Worten Buttlers: „Nur von ihm trennen! Oh, er soll nicht leben!" Zu dem morosen und trüben Grundton seiner Stimme paßte seine nur mittelgroße, ungelenk schwerfällige Gestalt, der jeder Adel fehlte, die aber durch die breite gewölbte Brust etwas Imponierendes erhielt. Seine scharf geschnittenen, charakteristischen Züge hatten nicht die proteische Wandlungsfähigkeit der Mimik, die den Schauspieler in jeder neuen Rolle mit einem neuen Gesicht begabt, sondern er war stets derselbe, Ludwig Dessoir, ernst und gallig, ohne jeden Humor, voller Wucht und Männlichkeit, der mit einer gewissen ungelenken Innerlichkeit und dem Brustton der Überzeugung scharfe markante Chargen hinstellte.

Selbstverständlich konnte ein so von der Natur ausgestatteter Schauspieler seine Lorbeeren nur auf dem Gebiete des Charakteristischen ernten. Solange er an den Liebhaber- und eigentlichen Heldenrollen festhielt, befand er sich auf einem Irrwege, den er erst während seiner Berliner Zeit verließ und auf den er auch dann noch bisweilen zurückkehrte. So nahm er Faust und Mephisto für sich in Anspruch — der junge Barnay hat ihn an einem Abend in Teilen beider Rollen auftreten sehen — obgleich er von diesen beiden größten Aufgaben der Schauspielkunst keiner ganz genügte; so verlangte er bei der großen Londoner Tournee 1853, die er mit Emil Devrient unternahm, den Hamlet für sich, obgleich ihm das Jugendliche und Heldische in der Gestalt des Dänenprinzen ganz versagt war. Für ihn waren überhaupt die sieghaften, ungebrochenen Sonnennaturen nichts, wie Siegfried und Hakon; den Hagen hätte er spielen können, und wenn er

Ibsens „Kronprätendenten“ noch erlebt, den Jarl Skule. Nur in dem Schatten innerlicher Zweifel, dunkler Gedanken und dumpf brütender Leidenschaft konnten seine Gestalten gedeihen, die stets etwas „malkontent und säuerlich“ waren, wie Fontane seinen Percy nennt, und höchstens „bittersüß“, wie sie sein Bewunderer Gensichen bezeichnet. Der Glanz aller äußerlichen Anmut, der heiße Atem einer sinnlichen, lebendigen Gestaltungskraft fehlte den Figuren, die er in scharfen Umrissen, aber ohne blühendes Kolorit entwarf. Die Verehrer sprachen von einem „Michelangelo der Schauspielkunst“; aber der Vergleich mit Cornelius oder noch besser mit Geselschap lag näher und war treffender. Mußte man so die eigentliche Körperlichkeit an seinen Geschöpfen vermissen, so war dafür seiner Kunst eine starke Innerlichkeit nicht abzusprechen, die zu dem Wesen gleichzeitiger Dichter, Hebbels und Otto Ludwigs, in einer gewissen Beziehung steht. Sein Zug zur Analyse, zur philosophischen Zergliederung jeder Rolle, zur genauen Interpretation aller Seelenzüge führte ihn auf psychologische Feinheiten, die manchmal blitzartig einen Charakter erhellten. Gewiß wäre Dessoir ein guter Ibsen-Spieler gewesen, aber die Aufgaben, die die Bühne seiner Zeit stellte, ließen ihn sich oft ins Spintisierende, Intrigante und Gesuchte verlieren. „In Dessoirs Natur“, so hat ihn sein langjähriger Direktor, K. Th. von Küstner, geschildert, „kündigt sich unabläßig ein Zug nach der Tiefe an, ein Zug, der ihn ebensosehr alles nur auf den Glanz der Darstellung Berechnete verschmähen läßt, als er ihn auch treibt, den Menschen, welchen er gerade darzustellen hat, bis zu seiner Lebenswurzel zu verfolgen und von derselben aus das Bild des Dichters in seiner vollen Natur wieder zu erzeugen. In diesem Zug nach der Tiefe des menschlichen Wesens verrät sich Dessoirs typisches Talent.“

Aber von seinem Eindringen „in der Tiefe Herzenskammer“, in das „Bergwerk des Gemüts“, behielt der Schauspieler doch etwas Lichtscheues, Unterirdisches, Düster-

Dumpfes zurück. Fontane spricht einmal von dem „Kellerton“ Dessoirs, von jener tiefen, etwas gepreßten, unheimlich tragischen Sprachfärbung, in der er „unerreichter und vielleicht auch unerreichbarer Virtuose“ gewesen sei. In dieser dämonischen Kerker- und Dämmerungsstimmung lebten seine Meistergestalten, sein Alba, Geßler, Verrina, Philipp II., Buttler, Brutus, Kreon, sein Ludwig XI. aus Banvilles „Gringoire“. Ein heiserer, dumpfer Ton des Schreckens und Grauens nahm die Hörer im ersten Moment gefangen: „Wir saßen dann wie unter dem Eindruck eines Zauberspruchs,“ erzählt Frenzel. Überhaupt war es eine besondere Kunst Dessoirs, beim Auftreten am Anfang sogleich den Grundakkord seiner Rolle anzuschlagen. An seinem Coriolan kündigten schon die trotzige, fast steife Haltung, der schwere, herrische Gang den hochfahrenden unbeugsamen Patrizier an. Sein Richard III. brachte alle Furchtbarkeit des höllischen Scheusals beim ersten Anblick zum Ausdruck. Die langen Haare ringelten sich gleich Schlangen der Erinnyen um seinen Hals, die grausigen, wie aus Marmor gehauenen Züge, die furchtbaren Augen, welche geschäftiger als die Hand mordeten, das entsetzliche Lächeln, das die bärtige Lippe umspielte, atmeten grausamen Hohn und entmenschte Wut. Für die Auffassung Dessoirs von seinen Rollen geben uns Rötschers Charakterstudien noch heute den besten Aufschluß. Den Richard spielte er als vollendeten Heuchler und hinterlistigen Intriganten, den Othello als den ritterlichen Soldaten, der in seinem Höchsten, seiner Mannesehre, getroffen wird. Die schwerblütige, verschlossene, in seltenen Ausbrüchen sich entladende Natur Dessoirs bewahrte ihn davor, in die wilde Raserei und animalische Wut der damaligen Othello-Spieler zu geraten, obgleich er gerade in London durch diese Nachahmung des Negers Ira Aldridge Fiasko gemacht haben soll. Er tat sich auf seinen Othello besonders viel zugute, der sogar den Beifall des damaligen deutschen Shakespeare-Papstes Gervinus fand. Das Großartige an dieser Rolle, wie an

den besten Leistungen Dessoirs überhaupt, war die Schlichtheit und „Simplizität“, das „Nonplusultra an Nichtkulissenreißerei“, mit denen er seine wohlerwogene und in bewundernswürdiger Ausdauer durchgebildete Auffassung darstellte. Dann wußte er wirklich echte Herzenstöne anklingen zu lassen. Der Engländer Lewes schildert an seinem Othello diese innerliche Tragik, die auch an seinem „Lear“ ergriff: „Das zurückgehaltene Gefühl, ringend mit der Sprache; die durchschauerte und fast gelähmte Seele, bald versuchend, nicht zu glauben, bald sich zur Ruhe zwingend; das konvulsivische Schaudern, welches nicht allein das innere Leiden verrät, sondern auch den späteren Krampfanfall vorbereitet, die heisere Stimme und die erzwungene Ruhe, überlieferten eine viel wahrere und tragischere Darstellung, als irgendein Othello jemals meinem Geiste überliefert hat.“

Doch auch in diesen höchsten Leistungen der Dessoirschen Kunst trat das Begrenzte seines Wesens stets hervor. Seine Charaktere zeigten keine seelische Entwicklung, sondern hatten von Anfang an eine feste scharfe Prägung, die sich nicht veränderte. Sie behielten einen gewissen Episodencharakter, waren Ausschnitte aus einem Menschenleben, einer Menschenseele, nicht dies Leben, diese Seele. Nur einmal ist es Dessoir gelungen, den tiefsten Gehalt eines Dramas völlig auszuschöpfen, eben weil dies Werk selbst nur eine Episode darstellte. Als „Narciß“ in Brachvogels Stück feierte er seine höchsten Triumphe, schuf er eine Rolle, in der alle seine Nachfolger, unter ihnen die größten, ein Dawison, Sonnenthal, Mitterwurzer, von ihm gelernt haben. Lange war der damals noch unbekannte Verfasser mit dem Stück von Tür zu Tür gewandert, bis endlich Dessoir für das Werk eintrat und ihm zu einem sensationellen Erfolge verhalf, während die anderen Darsteller noch bei der Premiere an dem holperigen, zerfahrenen Stil verzweifelten. Immer wieder hören wir in den Berichten, Dessoir sei „der geborene Narciß“ ge-

wesen. „Welch ein Narciß Dessoir gewesen ist, ist zu erörtern überflüssig,“ sagt Brachvogel selbst in dem Vorwort zu seinem Drama. „Er war es so sehr, so ganz und vollendet, daß mir selber direkt ins Gesicht behauptet wurde, die Rolle sei Dessoir von mir auf den Leib geschrieben.“ Wirklich war hier alles vereinigt, was dem Künstler aus dem Herzen kam: die dumpfe Zerrissenheit eines innerlich zerstörten, dem Wahnsinn geweihten Organismus, die schneidende Ironie pessimistischer Weltverachtung, das Aufdämmern und das eruptive Sich-Entladen einer im Gemüt gärenden, tragischen Verzweiflung, grübelnde und geistreich sich selbst zergliedernde Reflexion. Den genialen Lumpen, den glänzenden Causeur und zynischen Skeptiker hat Mitterwurzer später in den Mittelpunkt seiner Darstellung gerückt, Sonnenthal die Töne des melancholischen Narren und sentimentalen Liebhabers stärker anklingen lassen. Dessoir aber gab den Neffen Rameaus, von den schwarzen Schwingen des nahenden Irrsinns umflattert, schwankend und unsicher unter der Last seines Geschicks, im gepreßten Galgenhumor ein hohles Lachen anstimmend, gehüllt in jenes stimmungsvolle Helldunkel, in dem dekadente Verderbtheit und sich aufbäumender Menschheitsstolz, anklagendes Pathos und frecher Hohn, Ironie und Witz gleich furchtbar und gleich packend an die Herzen griffen. So schuf der Schauspieler erst diesen jämmerlichen und doch imponierenden Helden zum vergötterten Liebling des Publikums, das tiefgefühlten Anteil nahm an seiner Wut gegen die Mächtigen, an seinem Weiberhaß und seiner Liebe, an seiner Trauer über die Sittenlosigkeit in ihm und um ihn.

Wir begreifen heute die ungeheure Wirkung Dessoirs ebensowenig, wie wir den „Narciß“ für ein gutes Stück halten. Seine Epoche aber beugte sich willig dieser Kunst, die im Kleinen groß war und durch Feinheit und Geschmack ersetzte, was ihr an Unmittelbarkeit fehlte. Er war der „denkende, gebildete“ Künstler für ein denkendes,

gebildetes Publikum. „Unwillkürlich ergriff den Zuschauer die Ahnung, daß ihm hier eine ungewöhnliche Kraft gegenübertrete, eine Art Respekt vor der geistigen Überlegenheit des Schauspielers. Wir glaubten an Dessoir — weniger weil er ein großartiger Schauspieler, als weil er ein nachdenklicher, grüblerischer Kopf war.“

Die Tragödin.

Ein Abend bei Charlotte Wolter

(Blätter aus einem Tagebuch).

Römische Kraft, die mit den Göttern ringt,
Griechische Schönheit, die noch Frevel adelt;
Ein deutsch' Gewissen, das, belehrt, getadelt,
Rastlosen Kampfes Kunst und Stolz bezwingt:
So kenn' ich dich, so dank' ich dir von Herzen,
Verkünd'rin höchster Wonne, tiefster Schmerzen.
Adolf Wilbrandt.

Da sie eintrat, war eine Feuerwolke um sie her von Größe, Majestät und jener erhabenen feierlichen Lebensform, die dem tragischen Menschen eigen. „Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken!" — dies Sappho-Wort klang aus ihrem Gang, so wie nur sie es zu sprechen wußte: den wundervollen, rechten Arm hoch aufgehoben, das Haupt emporgerichtet mit den starr gestrafften, edlen Linien des Halses, den linken Fuß rückwärts gesetzt, ein einziger grandioser Zug nach oben in der Gestalt, die riesenhaft zu wachsen schien; eine jener antiken Sehnsuchtsfiguren, die umwittert sind vom ewigen Hauch des Schicksals und als göttergleiche Heroen von ihren Höhen nicht mehr den Blick zurückfinden zur menschlichen Kleinwelt. „So schreiten keine ird'schen Weiber!" Wann schuf wohl je Natur ein größer' Wunder, als da sie aus einer armsel'gen Kölner Schneiderstochter eine stolze Herrscherin erstehen ließ über die Welt und die Geister, eine Königin, so hoch gefürstet durch die Krone ihrer Schönheit und das Zepter des Genies? Das ist keine Theaterprinzessin, von der des flücht'gen Scheins erborgter Prunk abfällt, wenn sie der Bühne magisch buntes Licht verläßt; ihr kann vielmehr der Kunst verführerischer Schimmer den Strahlenglanz des eignen Wesens nur umwölken. Nie ist sie auf den Brettern der wahre Mensch, weil dieses Edelsteines Himmels-

feuer gebrochen ist in mancherlei Reflexe, wie sie des Zufalls Spieg'lungen bedingen. Hundert Gestalten leben in dieser Frau, wie sie da vor dich tritt: der Sappho heiß inbrünstiges Flehen um Glück, der Iphigenie reine Heiligkeit, Kriemhildens wilder brudermordender Haß, Medeens grausige Verzweiflungstat, der Lady Macbeth stolze Herrschbegier, der Judith düstre jungfräuliche Glut, Cleopatras dämonische Verführungskunst, der Phaedra stolze Liebesraserei und Messalinens schwüler Wollusttaumel — all das ist in ihr, alles, was das Weib, das reife, sein bewußte, starke Weib, an Freuden, Qualen, Leidenschaft und Schuld, an Untat und Verzückung zu fühlen und im tragischen Erschauern ganz auszukosten weiß. Doch sie ist nichts von all dem, sie ist allein die Meisterin der Wesen, die sie schuf, ist Charlotte Wolter, ein einzig Phänomen, das nicht die Kunst erklärt, das nur Natur uns ganz verstehen läßt, so wie sie sich im unbewußten Spiel des Lebens, im Zauber der Persönlichkeit entschleiert . . .

Als eine Elementarerscheinung, notwendig und gewaltig, wie ein Gewitter oder ein Lawinensturz, will diese Frau betrachtet werden. Aus Urtiefen des großen Schöpfergeistes stieg sie herauf, um am Horizont der Menschen dahinzuwandeln, als ein einsamer glühender Stern, erst nur herausdämmernd aus der purpurnen Nacht, dann immer klarer ihr Licht entfaltend, bis zu einem verklärten, heilig stillen Leuchten. Die so seltene Harmonie von Seele und Leib, dieser volle Zusammenklang eines starken Geistes in einem schönen Körper, hier ist er einmal gelungen, und jene kleinen Unvollkommenheiten, die die letzte Vollendung stören, vertiefen noch den Eindruck des erhabenen Menschentums, der von dieser Frau ausgeht. Das reiche dunkelblonde Haar schmiegt sich ernst um den seltsam ebenmäßigen großgestimmten Kopf; ein mattgoldenes Lorbeerband, dunkel schimmernd wie ein Königsreif, läßt die unvergleichliche Reinheit der edelscharf geschnittenen Züge, die tragische, fast drohende Größe des Profils deutlich hervortreten.

Aus diesem klassisch bleichen Kameenantlitz leuchten die mandelförmig geschlitzten grauen Augen unter den langen Wimpern mit einer düster verhaltenen Glut. Wie faszinierend, magisch bannend sind diese dunkeln Sterne, die sie bisher halb geöffnet zu Boden gesenkt hatte, wie um ihren Glanz zu dämpfen, da sie sie nun mit einem eigentümlich langsamen, müden Aufschlag der schweren Lider voll öffnet! „Wahre Lichtschmetterlinge" sind es, die in sprühenden Funken zucken, in dunklem Feuer zittern, in grellen Blitzen aufflammen. Kein anderes Auge hält diesem lohenden Lichtmeer stand, das wie aus weiter Ferne herausbrandet unter den vollen Brauen, hinter dem schattenden Schleier der Wimpern. Verlockend und geheimnisvoll wie das Meer, berückend und verwirrend, aber auch furchtbar und schrecklich, finster und starr. Der sinnliche Reiz der Frau, der berauschend aus diesem Antlitz strahlt: er ist schon durch das Auge allein über alles Weibchenhafte, Kokette, Niedlich-Zierliche hinausgehoben in die Sphäre des tragisch Dräuenden, des Hoheitsvoll-Gebieterischen, des Monumentalen. Dazu kommen die schmalen, in ihren zartesten Linien ausdrucksvollen Lippen, die eine fabelhafte Willenskraft in der markant hervortretenden Unterlippe verkünden, die strengen Mundwinkel, die nur selten, wie wider ihren Willen, ein Lächeln umspielt. Dieses Wolter-Lachen verliert nie einen schmerzlichen, gezwungenen Zug, und auch jetzt, da sie ihre Gäste begrüßt, huscht es nur wie ein fremdartiger Wetterschein über die unendlich beredten Züge. Trotz seinen griechisch strengen Konturen zeigt aber ihr so selten lächelndes Gesicht nichts medusenhaft Starres, sondern hat eine spiegelklare Durchsichtigkeit, die die leiseste Bewegung der Seele verrät. Nie herrscht Ruhe auf dem Grunde dieses leidenschaftlich stolzen Gemüts; und jedes Erzittern und Schaudern, jede freundliche und traurige Aufwallung findet ihr Echo in einer Geste, in einer Linie ihres knochigen und doch geschmeidigen Körpers, der ebenso die weiche Anmut wie die straffe Energie aus-

zudrücken weiß. Diese königliche Frau, die alle andern zu überragen scheint, ist nicht groß, kaum mittelgroß. Den Direktoren, die mit der Elle maßen und nicht mit dem Geist, dünkte sie in ihren Anfängen nicht stattlich genug. Aber der alte Hein vom Berliner Viktoriatheater hat schon damals Dingelstedt gegenüber, dem sie für die Hermione im „Wintermärchen“ einen Kopf zu klein war, das richtige Wort gefunden: „Warten Sie nur! Nach dem ersten Akt wird sie zwei Köpfe größer sein.“ Selbst diese einzige Unebenmäßigkeit, das leise Mißverhältnis zwischen Kopf und Statur, wird von ihr in einen neuen geistigen Wert verwandelt, indem dadurch alles Amazonenhafte, Unweibliche vermieden ist, das körperlich großen Heroinen sonst so leicht anhaftet. Wächst sie ins Riesenhafte empor — und keine andre Tragödin hat sich je so völlig über ihr Körpermaß herauszuheben gewußt, selbst Sophie Schröder nicht — dann geschieht es allein durch die innerliche überzeugende Macht ihrer Erscheinung, während andrerseits doch auch das katzenhaft Schleichende, das schmiegsame Umstricken und Umgarnen des Mannes ihren Bewegungen ganz natürlich anhaftet . . .

Noch hat sie kein Wort gesprochen, da sie unter ihre Gäste tritt, und doch beherrscht ihre Persönlichkeit nicht nur sogleich alles umher, sondern stimmt auch die ganze Umgebung auf ihren individuellen Ton. Ihre Toilette wirkt da mit, die so einfach in ihrem ganzen Arrangement, doch in jeder Einzelheit so vielsagend ist. Jedes Kleid, das die Wolter trägt, wird zum Kostüm, erzählt von ihrem Wesen. Die Farben strahlen ihren Gemütsausdruck wieder, nicht nur in dem Purpurmantel der Lady Macbeth oder in der mattgelb zürnenden Robe der Orsina, sondern in der kleinsten koloristischen Nuance. Der Diamant an ihrem Finger glüht wie ein brennendes Auge, die Bandschleife läßt einen dramatischen Konflikt ahnen. Der farbige Rausch, der ihr Inneres durchströmt, erfüllt jedes ihrer Kostüme, die sie sich nicht auf den Leib schneidern läßt, sondern mit



Charlotte Wolter

Nadeln, als ein Stück ihrer selbst, eng um die Glieder feststeckt. So mag sie vielleicht in modernen Toiletten manchmal allzu prunkvoll, überladen erscheinen. Der modische Tand unsrer Zeit paßt nicht stets zu dieser urweltlichen Natur. Aber Fausts Helena im strahlenden Atridengold wird durch sie zur berückenden Märchenkönigin, Shakespeares nachtwandelnde Mörderin erhält in den bläulichgrauen Schleiern und Spangen ihres Kopfputzes etwas Übersinnliches, dann in den weißen Tüchern einen Hauch der Totengruft. Wie trägt sie den klirrenden Stahlharnisch als Margarethe von Anjou in des Briten Königsdramen, als wilde Heldin einer wilden Zeit, und wie weiß sie bei den mondänen Sünderinnen der französischen Salonstücke die Sumpfblume schon in den schillernden, malvenfarbenen, grünlichen Stoffen anzudeuten! Aus einem genialen malerischen Gefühl heraus schafft sie ihre Kostüme, in der koloristischen Stimmungsgewalt, in der Kühnheit der Kontraste Delacroix verwandter als dem Freund und Helfer Makart. Als Orsina bietet sie eine Symphonie aus tiefrotem Samt und mattgelber Seide, aus Leidenschaft und Haß, dämpft diese starken Töne im schwarzen Spitzenschleier mit blitzenden Brillantnadeln, im schwarzen Federfächer, in weißer Puderperücke und weißen Handschuhen. In ihrer Lady Macbeth sind die grellen Kontraste von knallrotem Hochmut zu Anfang und gespenstisch fahlem Weiß am Schluß durch mystisch anklingendes Graublau und violettes Braun verbunden. Dunkelrote, dem Welken nahe Rosen hauchen den schwülen berauschenden Duft um die üppig geschmückte Messalina, und die im schwülen Spiel der Verführung barbarisch und erotisch bunt behängte Cleopatra erstarrt im Angesicht des Todes zu mumienhafter düsterer Grabeskälte. Stets ist das Kleid ein Teil von ihr, stets sind die Farben geboren aus der Seelenstimmung, die sie erfüllt. Das Höchste aber bieten ihre antiken Trachten, die Draperien, die sie als Iphigenie, als Sappho, als Antigone oder Elektra trägt. Ihr Ideal, das Kleid als „Echo der Gestalt“, dem sie

sich in allen Gewändern zu nähern sucht — sieh nur, wie die Falten ihrer Gesellschaftsrobe sie umfließen, wie erregt die Schleppe jede raschere Bewegung akzentuiert! — Hier ist es erreicht. Den Faltenwurf des griechischen Peplons hat sie um ihre Gestalt geschmiegt, als ob sie darin geboren wäre und zu Phidias Zeiten als eine der wie im Tanz schwebenden Jungfrauen im Panathenäen-Zuge mitgeschritten wäre.

Eine unendliche Melodie bieten alle Linien und Farben ihrer Kleidung, und dieser Wohllaut umtönt sie in jeder ihrer alltäglichen Stellungen und Bewegungen. Wie sie steht, wie sie sitzt, wie sie geht — das sind Offenbarungen ihres Wesens, deren stumme Sprache man auch schon im Theater oft empfunden, ohne sie sich im raschen Vergleiten des Bühnenspiels klar zu machen. Wie die lange, stets wechselnde, in Schönheit unerschöpfliche Gestaltenreihe des Parthenon-Frieses ist die harmonische Folge ihrer Bewegungen. Da steht sie als Hermione, das Wunder der beseelten Natur rein und still verkörpernd; nun sitzt sie da zur eigenen Grabfigur versteint, als sterbende Cleopatra, starr, steif, die Hände vor sich auf die Knie gelegt, die Glieder eckig gekrampft im Todeskampfe. Dann wieder scheint sich ihre ganze Gestalt vom Boden zu lösen und aufwärts zu schweben; so, wenn sie sich als Antigone am Bacchusaltar aufrichtet, wenn sie als Iphigenie dem Bruder ihre Arme entgegenbreitet, wenn sie als Lady Macbeth, weit zurückgebeugt, wie von unsichtbaren Armen getragen, ohne den Fuß zu rühren, auf Lüften gleitend, befreit von allen Gesetzen des menschlichen Gleichgewichts, langsam und lautlos dahinwankt. Nun stockt der in Wolken wandelnde Schritt; mit solchem Sehnsuchtsscheideblick wendet sich Kriemhild zu Siegfried zurück, da sie sich von ihm trennt — zum letzten Male. In ihren Gebärden leuchten ab und zu diese großen unvergeßlichen Momente ihres tiefsten Erlebens auf, denn sie kann ja nicht anders, als ihre stolze Seele auch in die geringfügigsten Einzelheiten zu

legen. Mir fällt da das Wort ein, das ein Kritiker von ihrer Eboli sprach: „Den reichsten Beifall erntete die Künstlerin mit einer Szene, welche der Text in die drei Worte faßt: ‚Sie geht ab.‘ Wohl geht sie ab, aber in einer Weise, daß sie dem Zuschauer für immer gegenwärtig bleibt.“ Führt sie ein Glas an ihren Mund — wie jetzt eben, da ich zu ihr herübersehe — so wird man stets daran denken müssen, wie sie als Lea in Otto Ludwigs ‚Makkabäern‘, nachdem sie vom Baum losgebunden worden, sich zur Quelle schleppt. Das zusammengebrochene Weib hebt sich gegen die Trinkschale hin, mit unartikulierten Lauten nähert sich der Mund dem Rande des Gefäßes, gierig setzt sie an und schlürft mit hastigen Zügen, daß man das Geräusch des Wassers zu hören meint . . . Die plastische Musik ihrer Gesten, die bezaubernde Kontinuität mimischer Bilder, die in ihren Bewegungen so melodisch dahinfließt, wird plötzlich durch eine jähe Steigerung unterbrochen. Eine vulkanische Entladung der stets mitzitternden Erregung vollzieht sich; es ist, als wenn aus sanfter Hügelkette ein riesiger Gipfel sich emporreckt. Die dämonische Energie, die da auf einmal auflodert, ist der tiefste Grund des bezwingenden, niederwerfenden Eindrucks, den ihr Wesen hervorruft, so wenn sie in dem rasenden, monoton fortstürmenden Tempo ihrer Orsina mit dem einen Wutschrei („Wenn wir alle — wir, das ganze Heer der Verlassenen . . .“) sich jäh zum stärksten Pathos erhebt, oder als Messalina aus der sinnlich zerrütteten, unruhig nervösen Dirne mit wilder grandioser Energie die stolze Weltbeherrscherin, der der Erdkreis zu Füßen liegt, durch eine einzige Gebärde ihres Armes hervortreten ließ. Ihr gewöhnlich bei aller Lebendigkeit harmonisch ruhiges Gesicht kann sich dann zum Ausdruck der entsetzlichsten Seelenqual verzerren. Wie zuckt es unheilschwanger in ihrem schnellen Mienenspiel, bis die Todesqual ihre Züge zur grausen Maske erstarren läßt! So stirbt sie als Phädra, als Cleopatra, mit offenen verglasten Augen hinstierend ins dunkle Nichts . . .

Dieser Körper, der sich in allem, in der Haltung des Kopfes, der Bewegung der Arme, dem Rhythmus des Ganges scheinbar willenlos den Schwebungen und Wandlungen der Seele, den Stürmen der Leidenschaft hingibt, der wie im Tanz daherschwebt, vorbei an Abgründen, und Höhen leicht überfliegt, entfaltet sich gleich groß im Malerischen wie im Rhythmischen, und als stärkster Stimmungszauber unterstützt ihn ein Organ, dessen sonoren Mezzosopran man mit der dunkeln Weiche des Purpursamts, mit dem schwermütigen Klang des Cellos, mit der gedämpften Patina und der vollen Schwere einer antiken Bronze verglichen hat; eine Stimme, die im Rhythmischen wie im Malerischen die herrlichste Ergänzung und Begleitung des Köpers ist. Nun spricht sie und sie glüht in einem neuen Glanz! Was hat sie denn viel gesagt? Ich habe es nicht verstanden. Wohl irgendeine banale Höflichkeit, eine Begrüßung. Aber wie ein elektrischer Strom zuckt es durch das ganze Gemach, da der dunkle melodische Klang ans Ohr schlägt. Diese Stimme legt in ein gelassenes Wort eine Tragödie der Seele; sie gibt jedem Laut einen tiefen Lebenssinn, den belebenden Puls, den vibrierenden Nerv. Sie bedarf keiner artikulierten Töne, um dem Hörer kalten Schauer oder jubelndes Entzücken einzuflößen. Ihr Todesröcheln dringt durch Mark und Bein, ihr wildes Liebesstöhnen durchschüttelt siedeheiß, die schweren tiefen Seufzer der nachwandelnden Lady Macbeth künden von einer Schuld, von einem Weh, die nur im Tode enden. Dies Organ, in dessen brausendem Orgelklang die Worte feierlich weihevoll dahinschreiten, in dessen sinnlich schmelzender Süße sie niederschweben wie weiche Blüten, in dessen Härte Zorn und Wildheit stürmen, verdankt seine ergreifende Wirkung dem leisen Erzittern des stets bewegten Seelentons. Die in der Stimme pochende Leidenschaft dieser Frau grollt und dröhnt in ihrer normalen sonoren Tonlage, schwillt auf zum berauschenden Jubel der Liebesseligkeit und bricht jäh in den grellsten Falsettönen hervor,

entlädt sich ganz notwendig in dem berühmten Wolter-Schrei. Er ist zu ihrem Symbol geworden, dieser das Herz bis in alle Tiefen aufrührende Schrei, der ungebrochen starke Naturlaut eines freien wilden Menschenwesens, schrill und drohend, hart und klagend, wie der Ruf eines nordischen Vogels in der Einsamkeit arktischer Mondnächte . . .

Sie hat zu plaudern begonnen, in dem gewöhnlichen Konversationston, den sie auch in ihren Salonrollen anschlägt. Es sind die behaglichen breiten Laute der kölnischen Zunge, über die man zu Anfang so viel geschmält und die sie niemals ganz aus ihrer Rede verbannen konnte. Ein eigentümlich fremdartiger Tonfall kommt durch diese leichte Dialektfärbung in ihr Gespräch, eine ungewöhnliche Akzentuierung jeder Note, eine erstaunliche Vieltönigkeit. Unvermutet schneidet in diese sinnlich weiche Sprachmelodie ein großer, fremder und erhabener Klang, wie ein Flügelrauschen aus einer andern Welt. Die Frau ist keine deklamatorische Größe, keine korrekte klare Sprecherin. Sie, die so plastisch die Gestalten des Dichters erfaßt, sieht in seinen Worten nur die Vermittler des Erlebens, und ihr ungestümes Naturell fegt wohl bisweilen die Verse einer Rolle wie Spreu in alle Winde. Das war es, was ihren ersten, ihren größten Lehrer Laube so bekümmerte. Ihn ärgerte das, was er die Schlaffheit, die falsche singende Unart ihrer Rede nannte, ihre greuliche Manier, die Vokale durch unreinen Ansatz unkenntlich zu machen; er warf ihr vor, sie behandle das Wort wie in der Oper und setze es gegen Ton, Stimmung, Farbe zurück. Die „gesetzlich klare Rede“, in der er das A und O aller Schauspielkunst erblickte, hat dies ungebärdige Temperament nie gelernt; ihr Organ „brauste über alles dahin“. Aber sie besitzt mehr, als die beste Deklamation zu geben vermag; sie hat den feinsten Instinkt für den Stimmungsgehalt der Worte, ein tiefes Gefühl für Rhythmik, für die geheime Seelenmusik, die in echten Dichterversen schlummert. So

verliert ihre Sprache wohl an klarer Deutlichkeit, an logischer Gliederung, an bewußter Kunst, aber sie ist umwittert von einem Hauch des Ahnungsvollen, der dunklen Rätsel, des magischen Zaubers, der das Blut schneller pulsen läßt und die Nerven erregt. Wer kann sich des Schauders erwehren, wenn sie, die Stimme in unheimlicher Höhe die ganze Szene hindurch festhaltend, in hohler, schaurig monotoner Dumpfheit stöhnt: „Alle Wohlgerüche Arabiens waschen sie nicht rein, diese kleine Hand“; wenn sie mit ergreifender Innigkeit beginnt: „Jason, ich weiß ein Lied“ . . . „Da grünt kein Baum, da sprosset keine Saat und keine Blume, ringsum die graue Unermeßlichkeit.“ Diese Sappho-Verse hat keiner ganz durchlebt, der sie nicht von ihr sprechen hörte: sie setzt hoch ein und sinkt mit der Stimme langsam mehr und mehr, bis zu dem Wort „Unermeßlichkeit“, das sie durch alle Lagen des Organs bis zur vollsten Tiefe führt und melodisch gewaltig dehnt, wie wenn sie den Orgelton der Ewigkeit und Unendlichkeit darin festhalten könnte. Ebenso elementar, wie Posaunenschall des Jüngsten Gerichts, tönen die Worte des „Bösen Geistes“ im „Faust“ aus ihrem Munde. Die liebestrunkene Sinnesraserei der kaiserlichen Buhlerin loht aus dem elementaren Ausruf Messalinas: „Der Liebe ganzer Wahnsinn tobt in mir!“ Und von diesen rasenden Ausbrüchen der Leidenschaft, in denen die Stimme wie Donner grollt, findet sie den Weg zur erhabenen verklärten Kantilene der Weihe. Die in irdischer Begier zerwühlte und erniedrigte Sappho, die sich in plötzlicher Fassung zu den Sternen erhebt: „Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht!“ entfaltet nirgends sonst als in ihrer Darstellung diesen stolzen Flug der höchsten Seelengröße. Im Parzenlied steigt ihre Stimme von tiefen grollenden Lauten herauf, wird immer höher und höher, freier und lichter, wiegt sich endlich so leicht beschwingt, so seelenvoll, melodisch reich getönt, daß man es gar nicht fassen kann, wie eine Stimme diese ganze weite Skala von der tiefen Altlage bis zum hohen Kopf-

register in sich bergen kann. Was für Kraft und Energie ihre Stimme hat, zeigt die schrille Schärfe ihres Hohns, ihres Hasses, die einen ganzen Abend lang nicht dünner und schwächer wird. Eine kokette Schlange wie die Sidonie in „Fromont junior und Risler senior“ spricht bei ihr beständig in einer hohen verlogenen Tonlage, die keinen einzigen Herzenslaut verrät. Welch eine Entsagung für sie, der sonst der Klang der Stimme tief aus dem Herzen quillt! Allmählich hat sie auch gelernt, mit Lessings Prosa fertig zu werden, diesem straffen Gewebe eines beredten Kopfes und eines kühlen Geistes. Die Orsina spricht sie in einem ungestümen Tempo, ohne jedes Verweilen, ohne besondern Nachdruck, hinstürmend wie ein unheilvoller Wirbelwind, in dem Rausch ihrer Dialektik alle mit fortreißend, bis sie dem alten Galotti den Dolch in die Hand drückt. Diese Unaufhaltsamkeit ihrer Rede spiegelt unnachahmlich die Macht ihrer Rache. Den Höhepunkt ihrer Sprachkunst aber findet sie als Iphigenie. Hier ist ein Reichtum der Töne, ein geläuterter stiller Wohllaut, der von der sehnenden Klage der ersten Verse über den Anruf an die goldene Sonne bis zu dem herzbewegenden „Lebewohl!“ stolz und klar im ruhigen Melodienzuge erklingt, wie das volle reine Ausschwingen eines edlen Instruments.

Sie hat nichts Geistreiches, nichts eigentlich Kluges an sich, wie sie sich in ihrem Benehmen und Gespräch entfaltet, mag sie nun auf den Brettern stehen oder hier im Salon die Wirtin machen. Einfach und schlicht redet sie, wie ihr's in den Sinn kommt, nicht durch das bestrickend, was sie sagt, sondern wie sie es sagt. Ein liebenswürdig gütiger Mensch, den sein Dämon wohl zu wildem Aufbrausen, zu heftigen Ausbrüchen hinreißt, der aber leicht vergißt und gern bereut. Eine große königliche Seele lebt in diesem „Weib aus dem Volke“, aber nur eine geringe Intelligenz. Sie konnte ja gerade lesen und schreiben, als ihr Instinkt sie zur Bühne trieb, und mit stoischer Gelassenheit und zähem Eifer lernte sie französisch, während der

Magen wegen des fehlenden Mittagessens knurrte. Die Gräfin O'Sullivan, die Gattin eines Weltmannes vom ältesten Adel, die souveräne Herrscherin der Gesellschaft, hat nichts mehr an sich von der Kunstzigeunerin, die mit unglaublicher Energie alle dunklen Mächte bezwang. Schmiere und Niedrigkeit, Elend und Lebensnot liegen hinter ihr im wesenlosen Scheine. Verschwunden sind die überstürzte Hast, der krude Naturalismus, die sprunghafte Heftigkeit, mit denen sie zuerst ihre Rollen bewältigt. Aber tief im Innern wachen noch die Schatten der Vergangenheit, ein bitteres Gedenken an all den Schlamm und Schmutz, durch den sie hindurch mußte, an die Verstrickung ihrer leidenschaftlichen Sinne in Wirrnis und Schuld. Aus solchem frühen Erleben weiß die reife Frau zu schöpfen, weiß verführende Sinnenglut zu beschwören und zu adeln, die leidenschaftliche Verlockung des Weibes mit der ekstatischen Verzückung der Priesterin zu vereinen. „Das Blut der Liebe", das in ihrer Sappho pulsiert, hat es noch dem alten Grillparzer angetan, den die Tragödinnen seiner Jugend nicht durch Verführung und Glut verwöhnt hatten. Der berückende Zauber des Weibes liegt in ihrer Persönlichkeit, gepaart mit einer schicksalsvollen, tragisch schweren Größe. Zwei Kräfte erscheinen so als die Grundtriebe ihrer Kunst: Temperament und Wille. Jede ihrer Bewegungen zeigt, wie sie ganz Rasse ist, ganz Blut und Leidenschaft. Dieser elementare Eindruck einer gewaltigen Naturkraft ist es, der ihr die Herzen widerstandslos unterwirft. „Sie hat den Dämon," wie Laube von ihr sagte. Etwas Einzigartiges, Ganzes, Furchtbares und Sinnberückendes, Schmeichelndes und Abweisendes lebt in ihr, eine von Kraft strotzende Schöpfergabe, deren künstlerischer Trieb blind das Richtige trifft. Sie weiß nicht klug zu reden von der griechischen Bühne oder der dramatischen Dichtung, aber sie hat den Geist des Sophokles im Innersten verspürt und Shakespeares Größe, und vermag sie zu spielen in ihrem eingeborenen Ebenmaß und ihrem gran-

diosen Übermenschentum. Kein Grübeln gibt es in ihrer Kunst, kein Sinnen und Reflektieren, keinen Zwiespalt zwischen Kopf und Herz, zwischen Nerven und Blut. Sie fühlt sich als Liebling der großen Natur, und ihr Instinkt folgt mit nachtwandlerischer Sicherheit den Impulsen ihres fessellos dahinrasenden Temperaments. An eine schöne ungezähmte Tigerkatze gemahnen die geschmeidig schleichenden Linien ihrer Gestalt, gemahnen die funkelnden Augen, die dunkel rollenden Töne des Organs. Ein solch wildes, lauernd schmiegsames Raubtier ist sie als Lady Macbeth, da sie den alten König empfängt, mit Mordgedanken im Herzen; so erscheint sie in der Phädra, wenn sie nach dem Tod des Geliebten lechzt, so als Messalina in ihrer zügellosen Gier; die Inbrunst der starken Kreatur brüllt aus ihr, wenn sie als Medea nach ihren Kindern schreit. Wahre Orgien der Darstellungskunst feiert sie dann, einsame Bacchanalien, in denen sie sich an der Hitze ihres Bluts, dem Fieber ihres Pulses, dem Donner ihrer Stimme berauscht.

Nie hat in einer andern Schauspielerin ein rein tragisches Temperament so große, reiche Formen genommen. Wie ich sie vor mir sehe, im ruhigen Gespräch, erscheint es wohl wunderlich, daß sie gar nicht schlicht sprechen kann, sondern nur betörend flöten, drohend donnern, daß sie nicht gehen kann, sondern nur schreiten. Die tragische Muse hat in ihr Gestalt gewonnen, so daß jede ihrer Gesten überlebensgroß wirkt, monumental, jeder Blick von bangen Ahnungen umschleiert ist, ihr leises mühsames Lächeln von geheimen Qualen erzählt. Wie spärlich und ärmlich sind jene „humoristischen Wallungen“, die man gewaltsam aus ihr herauspressen wollte! Sie hat keine komische Faser in sich. Wer kann sie lächeln sehen, ohne daß ihm davor schaudert, wer lachen hören, ohne daß ihm die Tränen in die Augen steigen? Höchstens, wenn sie sich selbst verhöhnt, die schwere Wucht ihres Wesens, ihre starke Leidenschaft parodiert, kann sie Heiterkeit erregen, aber es ist eine

angstvolle, alles Menschenmaß übersteigende Lustigkeit, ein toller Galgenhumor, bei dem keinem wohl ist. So wirkt ihre Donna Diana, ein unruhig hinzuckender Wetterschein. Sie ist Tragödin aus einem Guß, die Urform der tragischen Frauennatur, der die Götter alle Freuden und alle Leiden ganz zu fühlen und zu tragen gaben, der aus dem Übermaß der Entzückung notwendig der Ekel am Rausch erwächst, deren Wollust vermenget ist mit Bitterkeit, und in der glühende Liebe neben stärkstem Haß, ekstatische Hingebung neben der unbarmherzigen Grausamkeit eines primitiven Gefühls wohnen. Wo andre, an die weiche Milde des Tals gewöhnt, nicht mehr atmen können, da zieht sie gierig die Höhenluft in die nervös bebenden Nüstern. Nur auf den Höhen des Lebens kann sie wachsen und schaffen, im Anhauch einer mächtigen Natur, die ihrem Sinn verwandt ist. Deshalb ist der schlanke Wuchs sentimentaler Liebhaberinnen nicht die ihr gemäße Form; die Amalie in den „Räubern“, Klärchen und Jungfrau von Orleans, sie erhalten in ihrer Darstellung einen fremden Zug düsterer Größe; statt weicher Hingebung zeigen sie trotzige Auflehnung; die gewaltigen Mittel ihrer Stimme und ihrer Gesten, die vulkanisch hervorbrechen, die herrschen und gebieten wollen, zerstören die zarten Linien blonder Jungfrauengestalten, nehmen dem Heldenmädchen von Domrémy das unbewußte Weben der Mystik. Eine Hexe, mit Zaubermächten im Bunde, wie Medea, kann die Wolter sein, keine blasse, gottgeweihte Heilige. So hat sie sich auch nie an das Gretchen des „Faust“ gewagt; das stille Eiland naiven Mädchensehnens, Mädchenhoffens zu betreten, war ihr verwehrt: in einer dunklen Gewitterwolke schreiten all ihre Liebhaberinnen daher, umdräut vom zürnenden Blitz, getragen vom rollenden Donner. Wie streng und starr, verschlossen und kalt gibt sich ihre Kriemhild im Anfang von Hebbels Drama; in der Szene mit Brunhild vor dem Münster bricht dann plötzlich ihr Zorn mit unerhörter Wildheit durch, und ihre Höhe erreicht sie in dieser Rolle,

wenn sie mit gellendem Aufschrei an Siegfrieds Sarg zusammenbricht. In ihrem Element fühlt sie sich nur, wenn sie die Leidenschaft ihres Herzens und die Hitze ihres Blutes reifen Frauen leihen kann, südlich brennenden Naturen, wie einer Orsina und Eboli, erotisch wild erregten Weibern, einer Cleopatra, Judith, Adelheid im „Götz“, in Liebe und Haß hintaumelnden Rächerinnen, wie Medea und Phädra, oder gewaltigen, heroischen, vom Hauch des Göttlichen berührten Wesen, die sich im harten Kampf hinausheben über alles Irdische. Das sind Rollen, wie Iphigenie, Antigone, Sappho oder die mütterliche Märtyrerin Lea, eine ihrer letzten Schöpfungen.

Wo der Wolter, wie bei solchen Rollen, ihr Instinkt zu Hilfe kommt, wo sie aus dem Herzen heraus gestalten kann, da braucht dann nur noch ihr zäher Wille einzugreifen, um ein Meisterwerk hervorzubringen. Jene späte Läuterung, die aus undisziplinierter Wildheit zu beherrschter Kraft führte, die aus einer schrankenlos heftigen Nervenspielerin eine bis ins Kleinste vollendete Beherrscherin ihrer Geschöpfe machte, ist von ihrer eisernen Energie in langer Selbstzucht dem widerspenstigen Naturell, dem unruhig gärenden Blut abgerungen worden. Wie sie die sinnlich verführerischen und die wild rasenden Gestalten mit ihrem Herzblut nährte, so verlieh sie ihnen die dämonische Größe, die bezwingende Kraft aus ihrem Willen. Sie selbst spricht ja nicht von ihrer Kunst, aber ein Freund des Hauses hat mir in einer Ecke erzählt, wie sie um ihre Rollen kämpft, wie Phantasie, vulkanisches Gestalten und strenge Selbsterziehung den gleichen Anteil an dieser heißen Arbeit haben. Für psychologische Filigranarbeit ist sie nicht geschaffen. Wie ein Raubtier auf seine Beute, so wirft sie sich auf die Rolle, um sie mit einem einzigen Satz zu packen. „Sie durchfliegt das Stück mit nervöser Hast, wenn sie eine neue Rolle studiert. Keine Silbe spricht sie; nur der Körper zuckt vor innerer Erregung. Plötzlich springt sie auf und läuft mit großen Schritten durchs Zimmer. Jetzt bleibt

sie stehen, noch immer stumm, aber sie beginnt zu agieren, zu spielen. Die Handlung zieht an ihrer Seele vorüber, ihre Gebärden verraten, daß sie alles durchlebt. Sie leidet unter dieser Qual des Fühlens, des Ausdrückenmüssens, Tränen rollen über ihre Wangen, ihr Spiel wird bedeutsamer, sprechender, aber noch scheint sie sich nicht im Mittelpunkt der Handlung zu fühlen. Da plötzlich sprühen und blitzen die Augen, die Gebärden werden befehlend, drohend; jetzt zuckt sie auf, der Körper krampft sich zusammen, der Mund öffnet sich und qualvoll langsam entringt sich ein markerschütternder Schrei ihrer Brust — dann sinkt die Künstlerin ermattet und laut schluchzend aufs Sofa. Lange weint sie und heftig, bis die Krise vorüber ist. Aber den innersten Gefühlsgehalt der Rolle hat sie sich nun für immer erobert.“ Nachdem so ihr vulkanisches Naturell gleichsam die glühende Lava aus ihrer Seele herausgeschleudert hat, muß der zielbewußte Wille die harte Masse zur reinen und schönen Form gestalten. Mit dem Memorieren beginnt das Studium; während sie für anschauliche Bilder, sinnlich melodische Verse rasch den rechten Ton findet, bleibt ihr das Abstrakte, das mit der Phantasie nicht erobert werden kann, verschlossen. Da bedarf sie eines geistigen Führers, der ihr das Verstandesmäßige der Rolle erklärt, der ihren unendlich feinen Takt durch Belehrung ergänzt, der sie, die eigentlich Ungebildete, ziemlich Unwissende, tiefer in eine Kultursphäre, in einen Stoff einführt. Solchen Mentoren, einem Laube, Lewinsky, Wilbrandt, vor allem ihrem Gatten, dem zartesten und schärfsten Beurteiler ihrer Kunst, ist sie dann die gelehrigste, unermüdlichste Schülerin. Mit ihrem Willen erst schafft sie aus der Goldmine ihres Genies das fleckenlos strahlende edle Bildwerk . . .

Freilich nicht immer gelingt ihr der große Wurf. Diese beweglich nervöse Frau, die von einer grandiosen Einseitigkeit des Temperaments ist, läßt in manchen Rollen große Stellen in tiefem Schatten liegen, gerade so, wie sie jetzt

mitten in ihrem belebten Salon apathisch-stumm, gleichgültig dasitzt. Der göttliche Funke hat dann die lohende Flamme noch nicht entzündet, noch leuchtet nicht um sie das glühende, verzehrende Licht ihrer Leidenschaft. Aber der große Augenblick kommt, im Leben wie auf der Bühne, wo sie plötzlich alle Hemmungen überwindet, wo sie ganz sie selbst ist. Auf dem grauen eintönigen Hintergrund, der eben noch ihr Wesen schien, steht dann mit einem Male eine rätselhafte, in Flammen brausende Welt. Es ist wie das Rauschen tiefer Quellen, die aus dem Urgrunde des Gefühls heraufsteigen. Da haucht sie irgendeinem banalen Drama ein wundersames Leben ein, vergewaltigt wohl auch eine wirkliche Dichtung zu einer Bravourarie, an der sie sich, wie ein Singvogel am eigenen Lied, berauscht. Der nüchterne Sinn, das besonnene Urteil mag solche Gewaltsamkeiten als Verirrungen tadeln; der Zuschauer wird gerade in solchen Momenten durch das melodische Klingen der Stimme, durch die malerische Entfaltung der Gestalt in einen traumhaften Zustand entzückten Staunens gerissen. In Anbetung kniet er vor dem großen Menschen, der sich in dieser Schauspielerin offenbart . . .

Sie schreitet hin und her, sie setzt sich nieder, sie plaudert und hört zu, wie stets, so heute, an diesem Abend, da ich ihr Wesen, das Wunder ihrer Gegenwart deutlicher zu begreifen glaube als je zuvor. Und in jedem Wechsel, in jeder Veränderung steigt mir ein Bühnenbild vor die Seele, von unvergeßlicher Plastik, von unbegreiflich starker Erfassung des Dichterischen, in farbenprangender Vision. Da ruht Messalina auf dem rosenbekränzten Polster, rosengeschmückt, die wundervolle Gliederpracht im edelsten Linienfluß hingelagert, aber um die welken, von Küssen ausgedörrten Lippen spielen die Schlangen unersättlichen Begehrens; im halberloschenen Feuer der Augen flackert die Unrast, und in den schlaffen Zügen zuckt das Fieber der Nerven. Mit müder, halbtrunkener Wollust wirft sie

Haupt und Arme zurück, und nun, mit hysterischem Aufschrei, gestachelt von den Delirien des beginnenden Wahnsinns, liegt sie dem Geliebten Marcus zu Füßen, rutscht vor ihm auf dem Boden, in winselnder Wut und doch in bacchantischer Schönheit. Wer könnte außer ihr, zu Tode getroffen, fünf, sechs Stufen rücklings herunterstürzen, willenlos taumelnd, schwer aufschlagend? Sie ist dann selbst wie ohnmächtig, und doch ist es ihr genau einstudierter Trick, „in vier Tempos zu fallen“. Nun wirft sie den Kopf zurück! So bäumt sie sich auf im letzten Todeskampfe, windet sich unter röchelnden Sterbelauten, als Poppäa, als Phädra, als Adelheid. Ihre hastigen Gesten, die jäh die statuarische Ruhe unterbrechen, sind wie klirrende Schwerter. Wie groß, wie strahlend steht sie da, und plötzlich — ein wilder Ruck, der alles verändert! So wenn sie als Lea ihre Kleider zerreißt, wenn sie als Phädra dem Stiefsohn die scharfe Klinge entwindet, um sie sich in ihrer Liebesraserei in die Brust zu stoßen, und dann, wie vom Blitz getroffen, schlaff, kraftlos die Hände sinken läßt, gebrochen dem Ausgang zuwankt. Dieses Wanken! Wie sie Meisterin ist im straffen, starken Schreiten, im raschen elastischen Gehen, das wie eine Liebesverheißung klingt, im verführerischen Gleiten und Sichschmiegen — wie weiß sich Cleopatra, die Nilschlange, zu winden! — so ist sie unnachahmlich im schleppenden Schleifen, dem marklosen Sichfortbewegen einer abgestorbenen Seele. Hier rührt sie an Geistersphären, schließt Pforten auf zu dem nächtigen Reich der Abgeschiedenen. Gerade weil sie als Medea, als Lady Macbeth zu Anfang die bestrickende Sinnenschönheit des Weibes so üppig malt, wirkt dann ihre Vermählung mit den stygischen Schatten des Grauens so unheimlich. Wie ein blutig leuchtender Komet steigt ihre Medea am Himmel der Dichtung auf, „schwarz flattern die Haare, schwarz funkeln die Augen, schwarz das Gewand, Blut! Blut an ihrem Gewande“. Und ein nicht minder grauenhaftes Nachtstück, von höchster Kunst verklärt, ist die letzte

Szene der Adelheid im „Götz". Da steht die weiße zitternde Gestalt am Fenster und sieht den Fehmrichter langsam den Pfad zum Schlosse heraufreiten. Wie ihre Angst wächst, von dem ersten stummen Schaudern vor dem einsamen vermummten Reiter an, wie die Ahnung des Entsetzlichen in ihr aufdämmert und sie im Fieber der Furcht schüttelt, bis dann der Schuldbeladenen die sichere Erkenntnis aufblitzt dessen, was ihr bevorsteht, der Schreck sie zum grausig unbeweglichen Standbild versteint und sich endlich langsam dem weitgeöffneten Munde ein Schrei entringt, der tierisch hohle Laut des gehetzten Wildes! Und dieser nervenerschütternde Angstschrei wiederholt sich, wenn der Arm des Rächers sie erfaßt, sinkt zu einem kreischenden Winseln herab, da seine Hand die Schlinge um ihren Hals legt, und dann taumelt sie verröchelnd hin und her, im letzten Todesringen. Nichts andres aber reicht heran, in der Darstellung des Dämonisch-Geisterhaften, an die Nachtwandlerszene der Lady Macbeth. Sie trifft uns nicht unvorbereitet. Banquos Geist hat gemahnt an das Jenseits, an das düstere Reich der Toten. Die Gäste brechen jäh auf, und nun fällt von dem bisher eisern kalten Antlitz der Hausherrin, das sich mühsam zu einem heuchlerischen Abschiedslächeln zwang, die Maske. Sie steigt mit müden schleppenden Schritten die Stufen wieder herauf zu der großen Tafel. Einsam sitzt sie dann an einer Ecke, rings um sich die verlassenen Sitze, mit verkniffenen Lippen, mit schwer gesenkten hohlen Augen vor sich hinstarrend. Eine Seite des Purpurmantels zieht sie hinauf bis ans Gesicht, stützt ihr gekröntes Haupt auf eine Hand, und eintönig hallen ihre Worte durch den öden, von Grauen und Entsetzen geschwängerten Raum. Aber auch hier bewahrt sie noch ihre Zurückhaltung; erst im Schlafe offenbart sie sich völlig. Wie der Geist der Tragödie selbst, geisterhaft starr, nächtig groß, steht sie da in den weiten weißen, vom Grabeshauch umflossenen Gewändern, die Stirn in weiße Tücher gehüllt, die tief herabwehen, den ganzen Körper

weit zurückgebogen, wie wenn sie gierig die Verzückungen des Sterbens in sich einsöge, die Lampe in der schlaffen Rechten, die mit ihrem unruhigen Flackern gespenstische Scheine um sie aufzucken läßt. Lautlos schleppt sie sich in den Vordergrund, stellt die Lampe hin und stößt in schauerlichem Wechsel Seufzer und Angstgestöhn, ersterbendes Flüstern und wehevolle Schreie aus, zusammenhanglos und unverständlich, die Ausbrüche eines todwunden Herzens, während sie zugleich die langen Finger der linken Hand langsam und unablässig durch die Knöchel der rechten zieht. Und nun nimmt sie, wie ein Gerichteter, dem nicht mehr zu helfen ist, die Lampe wieder auf; das Licht zittert und schwält, wie eine arme Seele im Fegefeuer, und in diesem gespenstischen Schattenspiel schwankt sie still den Weg zurück und verschwindet im Dunkel; die schweren tiefen Seufzer hallen noch her aus dem Nichts . . . Ja, wahrlich, es ist der Geist der Tragödie, hehr und schaurig, verführerisch und furchtbar, groß und geisterhaft, der Gestalt gewann auf Erden in Charlotte Wolter!



Mitterwurzer

Der letzte Komödiant.

Wie Friedrich Mitterwurzer sein Leben verspielte.

„Er kroch von einer Larve in die andere,
sprang aus des Vaters in des Sohnes Leib
und tauschte wie Gewänder die Gestalten.
Mit Schwertern, die er kreisen ließ so schnell,
daß niemand ihre Klinge funkeln sah,
hieb er sich selbst in Stücke: Jago war
vielleicht das eine, und die andre Hälfte
gab einen süßen Narren oder Träumer.
Sein ganzer Leib war wie ein Zauberschleier,
in dessen Falten alle Dinge wohnen:
. . . Sein ganzer Leib war glühend
von innerlichem Schicksal durch und durch
wie Kohle glühend, und er lebte drin
und sah auf uns, die wir in Häusern wohnen,
mit jenem undurchdringlich fremden Blick
des Salamanders, der im Feuer wohnt.“

Hofmannsthal.

Am 16. Oktober 1844 wurde dem berühmten Opernsänger Anton Mitterwurzer und seiner Frau Anna, die eine beliebte Schauspielerin war, ein Sohn geboren, der in der Taufe die Namen Anton Friedrich Maria erhielt. Er sollte das größte Genie auf Deutschlands Bühnen seiner Zeit werden, der letzte Komödiant, der sein Leben ganz an seine Kunst hingab, der letzte Fahrende, der die verführerischen und gefährlichen Wunder des Vagabundentums auf den Höhen der modernen Theaterkultur schimmern und leuchten ließ. Eine ungewöhnliche Feinnervigkeit, die zwischen maßloser Heftigkeit und wildem Trotz, zerknirschter Reue und schmelzender Gefühlsweichheit hin und her schwankte, ließ schon des Knaben Seelenleben in starken Erschütterungen beben und zittern. Die wilde Launenhaftigkeit, das unberechenbare Umschlagen der Stimmung, die

dem erwachsenen Manne die faszinierend unheimliche, phantastisch rätselhafte Eigenart verliehen, kündeten sich also schon im Kinde an. Tragisch dunkle Gespenster, wie sie so greifbar entsetzlich den Oswald in Ibsens Drama umstehen, regten ihre Geisterschwingen auch an seiner Wiege und drohten die starke Helle seines Verstandes zu umschatten. Religiöser Wahnsinn war in seiner Familie erblich; das Lebensende beider Eltern verlor sich in geistiger Umnachtung. Der Vater starb in der Irrenanstalt Döbling, wo auch Mitterwurzers Liebling Lenau die letzten Zuckungen seiner erlöschenden Phantasie empfunden. Dieser schöne und doch so traurige Ort hatte für den rastlosen, nirgends heimischen Schauspieler, dessen künstlerisches Vaterhaus doch schließlich das Wiener Burgtheater wurde, etwas Heimatliches; er mochte wohl noch die weichen warmen Töne des „Liedes an den Abendstern“ durch die Luft schwingen hören, in denen der kranke Sänger, am offenen Fenster stehend, in stiller Nacht sein dumpfes Brüten vergessen hatte. Der Vater litt nämlich unter der fixen Idee, daß alles, was da Glut, Feuer, Flamme war, ihn in Brand setzen, sein Inneres aufzehren werde. Der Sohn aber ging dieser ihm wirklich drohenden Gefahr nicht aus dem Wege; er brachte das heilige Brandopfer auf dem Altare seiner Kunst und ließ sich, ein neuer Meleager, durchwühlen und zerwühlen von der schicksalsschweren Flamme des Genies, die der Eltern düster-stolzes Erbe in ihm entzündet . . .

Der schwarze Fittich der Melancholie, der schon seine junge Schläfe umrauschte, hat seinen Lebensweg mit dumpfem Schlage begleitet. Perioden der völligen Verstimmung, der Menschenverachtung und Verzweiflung kehrten immer wieder und wurden nur mühsam durch seinen heroischen Willen niedergerungen. „Schwermut! Stumpfheit gegen alles!“ so schrieb der Zweiundzwanzigjährige an seine Braut, „das ist das Schrecklichste, was es nur gibt. Und glaube mir, daß auch ich Neigung dazu habe. Du kannst Dir nicht vorstellen, wie elend ich mich fühle.“ Stundenlang

konnte er in schweigendem Träumen und Brüten am Fenster stehen. Beängstigend ist es, wie in den Zeiten seines Ringens um große Rollen und Anerkennung, im kleinlichen Getriebe der Kulissen, sein Menschenhaß wächst, eine wilde Glut des Hasses in seinen Briefen brennt, und die Schreie unsäglicher Verachtung, grimmen Spottes aus seinem Innern hervorbrechen. Die Enttäuschungen und ekeln Erfahrungen in der Welt des Scheins haben dem frischgemuten Idealisten das Herz vergiftet; statt des hellen Schwärmertons zu Anfang nur noch ein grelles Hohngelächter, dumpfe müde Resignation. Immer weiter geht's auf dem „dunklen Pfad“ . . . „Etwas, was mich früher tief verletzt hätte, worüber ich mein Gehirn zermartert haben würde, um die Ursachen kennen zu lernen —“ heißt es in einem Briefe von 1875, „alles zwingt mir jetzt nur noch ein satirisches Lachen ab und damit holla.“ Während seines Gastspiels am Berliner Nationaltheater 1881 kommt eine grenzenlose Geringschätzung seines Metiers, seiner Kollegen, des Publikums zum Durchbruch. Nur nach dem Erfolge lechzt er, nach dem Ruhm: „Ich hab' eben den Melancholiker im Leibe, und der jagende Puls meines Daseins muß immer erst aufgeschüttelt werden — jetzt ist eben Ruhe in mir, wenn auch keine behagliche. Die Leere meines Lebens allein jagt mir oft das Blut zum Herzen, denn Du magst sagen, was Du willst, liebes Herz, tief und innerlich fühle ich's — mir kann nur Glück werden im großen Erfolg, der einschneidend ist für mich nicht allein, sondern für die Kunst, der ich diene. Ob er wohl kommen wird?“ Und als er kam, warf ihn Mitterwurzer wie etwas Wertloses, Lästiges fort. Die Leere, die Qual in ihm lag tiefer begründet als in der Erlangung eines äußern Ziels. Aus diesem Golgatha seines Innern aber ist die Passionsblume seiner Kunst entsprossen, keine gleichmäßig schöne, liebenswürdig innige Blüte, sondern ein blutig funkelnder, dämonisch schillernder Stern, in dem man wohl, nach dem Glauben des Mittelalters, Dornen, Nägel und

manch andres Marterwerkzeug der wunden Seele finden mag. Wie sein Leid seine Kunst befruchtete, hat er selber bekannt, als ihm sein Liebstes auf Erden, seine Tochter, entrissen wurde: „In dem dumpfen, wilden Brüten, in dem sich dieser Schmerz bei mir austobte, habe ich ein neues Gebiet der Kunst gewonnen, das nur der beherrschen kann, der Ähnliches erlebt hat. Wie vieles wurde mir mit einem Schlage klar; gerade diese verschwommenen, weichen, zerfließenden Farben der Psychose bekam ich auf meine Palette . . .“ Der kleine Rückertsche Spruch, den er einmal in Breslau seiner Braut aufschrieb, wurde das Leitmotiv seines Schicksals.

„Der Fluß bleibt trüb, der nicht durch einen See gegangen,
Das Herz unlauter, das nicht durch Weh gegangen.“

Mitterwurzers Kunst war der Ausdruck dieser seelischen Disposition; sie war heimisch in den Abgründen des tiefsten Schmerzes, in den Labyrinthen des Wahnsinns. Ein greller zerrissener Klang zitterte aus seinem nur in der Tiefe kraftvollen und starken, sonst mühsam sich durchringenden Organ. Sein Aufschreien, so als König Etzel, als Narciß, hatte etwas Grauenvolles, wie das gurgelnde Gestöhn eines Ertrinkenden, dem das Wasser über die Kehle steigt. Dunkel und düster war selbst das Überkippen des Organs, der jähe Sprung aus einer Stimmlage in die andre; wildes Entsetzen, geheime Qual malte die unruhig abgerissene Rhythmik in der rauhen Klangfarbe der Stimme, ein momentanes konvulsivisches Aufzucken der Leidenschaft. Sein Stammeln und Lallen, das unheimliche Flüstern und zitternde Hervorpressen, ja Herauswürgen der Worte verriet seine ungeheure, halb unterdrückte Erregung. Daneben stand ihm eine schneidend scharfe, mit fabelhafter Zungenfertigkeit pointierende, ja karikierende Ausdrucksform zur Verfügung, voll Spott, Sarkasmus und Dämonie. Nur der breit ausströmende Seelenton der Überzeugung, der pathetischen Deklamation war ihm versagt; in einem wüsten Gewoge der Vokale gingen dann leicht die Konsonanten

unter, und aus dem Chaos blitzten nur einige Lichter blendend hervor. In seinem vibrierend unruhigen Organ wie in den hastigen federnden Bewegungen schienen stets nervöse Spannungen aufgespeichert, bereit, sich zu entladen; dieser geborene Nervenkünstler spielte gleichsam wie auf einer Klaviatur vor dem Publikum auf den ewig zuckenden, feinen Strängen seines Organismus die seltsamsten, dissonanzreichen Symphonien. In allen seinen Rollen begegnen wir immer wieder solchen Ausbrüchen seiner nervösen Erregung. Die verhaltene innere Glut schlägt in einer lodernden Flamme empor; die ungeheure elektrische Spannung verdichtet sich zu einem furchtbaren Schlag. Zuerst kündigen einige vibrierende Töne, das hastige Auf- und Abgehen der Hände, das Beben der Lippen, ein eigentümliches Dehnen aller Körpermuskeln, ein grelles Funkeln der Augen die Eruption an, wie wirbelnde Rauchwolken, Blasen eines unterirdischen Vulkans. Dann aber erfolgt der Ausbruch: Die Pupille scheint für einen Augenblick im Weißen des Auges zu verschwinden; ein Orkan beginnt zu rasen und peitscht seine Glieder; er packt den Partner, rüttelt ihn, schleudert ihn von sich. In ihm lebt die Wut eines reißenden Tieres. Nun erfolgt jener tigerhafte Sprung, der schon in seiner ganzen geduckten, lauernden Haltung angedeutet war. Seine mächtige Gestalt mit der breiten Brust, dem massigen Rücken hatte in ihrer geschmeidigen Biegsamkeit stets etwas Vorgebeugtes, Eingezogenes, Sprungbereites. Er ging häufig nicht, sondern stürmte in kurzen Sätzen heran. Dies Lauern nun wird bei der endlichen Explosion dieser fieberhaften Spannung zu einem Raubtiersprung, der das Opfer zu zermalmen droht.

Das Tierische ist überhaupt ein Element seiner Kunst, das den höchsten Grad seines wilden Menschenhasses anzeigt. Wie Ibsens Bildhauer Rubeck sieht er in den Zügen seiner Gestalten manchmal nur verzerrte tierische Fratzen, in ihren Seelen nur animalische Gier und Grausamkeit. Das Urbild dieser menschlichen Vertiertheit war sein Cali-

ban, ein zottiger Unhold, der nicht geht, sonder kriecht und hopst, der nicht spricht, sondern krächzt, heult, bellt, grunzt und zähnefletscht. Und plötzlich bricht aus diesem Vieh der Mensch hervor, voll fieberhafter Erregung, voll gieriger, nie befriedigter Sinnlichkeit; aus den blöden niedergeschlagenen Augen funkelt ein Verstandesblitz und eine geheime Lockung geht von dem dämonischen Halbtier aus, ein ahnungsvoller Zauber des aufglimmenden göttlichen Funken. Ein paar Stufen höher auf der Leiter vom Tier zum Menschen stand der „dumme Galomir“ in „Weh dem, der lügt“, ein böser Wilder, ein primitiver Höhlenbewohner schon, aber mit einer unablässigen, unheimlichen Erinnerung an das Tier, in seinen schamlos plumpen Gebärden, seinen rauhen unartikulierten Worten, bis schließlich das Animalische mit furchtbarer Gewalt losbricht, da man ihn an den Baum bindet; er tobt und wütet, Schaum quillt ihm aus dem Munde, er heult wie ein verwundeter Stier. Ähnliche Abgründe des Tierischen klafften plötzlich auf in manchen seiner höheren Menschenbilder. Sein Macbeth zitterte vor dem Geist wie ein gehetzter Bulle und stürzte mit vorgestrecktem Kopf auf ihn zu, um ihn zu durchbohren oder selbst den Todesstreich in den Nacken zu empfangen: als Tabarin warf er sich wie eine Wildkatze auf das ehebrecherische Weib und wollte es zerfleischen. Sein Wurm in „Kabale und Liebe“ war wirklich ein großer, ekler, schleimiger Wurm, der sich langsam und schleichend bewegte.

In der Darstellung des Sinnlichen ging er ebenso bis an die letzte Grenze, bis zum Tierischen. Als er den Teufel in einem Hans Sachsschen Schwank spielte, waren seine Bocksprünge, sein Bockgelächter unvergeßlich grell und geil hervorgestoßen und seine Gebärden waren so obszön und gewagt, daß sie nur bei ihm nicht widerwärtig wirkten, weil eine wilde Grazie in ihnen lag. Sein Kosen und Scherzen als Mephisto in der Hexenküche atmete den höllischen Zynismus diabolischer Gier; freche Lüsternheit zeigte

sein Narciß, der Franz Moor eine knäbische unreife zitternde Brunst, die in den Szenen mit Amalia fast bis zur Notzucht ging; die brutal zupackende Sinnlichkeit des Renaissancemenschen trat in dem Gianettino Doria des „Fiesco“ mit schamloser Deutlichkeit hervor; in die dämonisch verführerische Stimmung des skrupellosen Wüstlings aber tauchte er Gestalten, wie den Zawisch in „König Ottokars Glück und Ende“ und den Friedrich von Rosen in Mosenthals „Deutschem Komödianten“. Als der große Verführer, der ideale Don Juan, erschien er überhaupt in seinen Lebemann- und Bonvivant-Rollen. Von bestrickender hinreißender Liebenswürdigkeit, von quecksilberner, sprühender, zuckender Beweglichkeit, — so war das Ideal des Gracioso sein Perin in Moretos „Donna Diana“ — stets von wahrhafter Eleganz, Ungezwungenheit, Blasiertheit; bald gutmütig-frivol, öfter verderbt und verkommen; ein Plauderton, der in seinem zitternden Auf und Ab an moussierenden Champagner erinnert, jetzt müde und gedehnt, dann wieder voll unheimlichen Klanges, wie von einer gesprungenen Saite; dazwischen scharfe, schneidende Akzente, hie und da ein Blick, eine Gebärde, aus glutvollen Tiefen herauf. Am wenigsten gelingen einem solchen Manne, dessen Seele stets von dunkeln Mächten bedroht ist, der nur die Extreme des Gefühls und die höchsten Steigerungen der Leidenschaft kennt, behaglich behäbige, gesund durchschnittliche Lustspielgestalten, wie etwa der Bolz der „Journalisten“. Er muß sich solche Figuren, z. B. seine Benedixschen Lieblingsrollen, erst ins Mitterwurzersche transkribieren, d. h. ins Ekstatisch-Wilde, ins Erregt-Dämonische, ins Ironisch-Groteske, ins Ausgelassen-Wahnwitzige.

Denn daß dieser Mensch da auf der Bühne außerhalb aller Gesetze des normalen Empfindens, des bürgerlichen Durchschnitts steht, das muß unwillkürlich jeder fühlen, der ihn sieht in seiner fieberhaften Erregtheit, in seiner ungeheuren Kraftaufwendung. Nur durch die Ausnahmezustände des Seins, hervor aus den Abgründen, herab von den Höhen,

dringt seines Wesens übersteigerte Urgewalt; in den Mittellagen des Herzens und der Sinne ist er kalt, gleichgültig, überlegen-ironisch; höchstens ein Aufflackern der Stimme, wie fernes Wetterleuchten, ein weißglühender Basiliskenblick, ein katzenhafter Sprung, das Murren des Tiers in ihm, das an der Kette liegt. Es sind das seine „Maskenrollen“, in denen er sein Ich hinter vollendeter Selbstbeherrschung und Heuchelei verbirgt; im edlen Sinne sein Macchiavell im „Egmont“, der eiskalte Diplomat, im gemein-ordinären sein Leonhard in „Maria Magdalena“, sein Buschjäger im „Erbförster“, im dämonisch-bösen sein Marinelli, Shylock, Jago, Richard III. All diese spielt er als großartige Heuchler mit süßlich katzenartiger Geschmeidigkeit, mit verräterischem Augenaufschlag, und nur in einzelnen Momenten bricht der verhaltene Ingrimm, die stammelnde, zitternde Wut, die Gier dieser Menschen nach Macht und Größe durch. Ein undefinierbares Etwas von innerer Fäulnis, wie ein Geruch der Verwesung, schwebt um die Figuren, flimmert im grünlichen Licht der Augen. Als der genialste Darsteller der Lebenslüge in jeder Form erweist sich Mitterwurzer, und um so schauerlicher wirkt es daher, wenn sich plötzlich eine Wand von dieser stattlichen Fassade wegzuschieben scheint und Abgründe der Hölle, Gräber der Verderbnis sich auftun. Es ist, wie wenn auf alten Bildern die Leichen auferstehen am Tage des Gerichts, mit ihrem schlotternden Gebein und den grinsenden Totenschädeln. Das Höchste dieser starren Maskenhaftigkeit seiner Kunst bot er als Philipp II., das letzte im Entschleiern aller Masken als Hjalmar. Unendliche Ruhe, müde Majestät ging von dem Spanierkönig aus; lautlos der Gang, die Worte entgleiten langsam seinem Munde, aber sie enthüllen nichts. Ein Geheimnis wohnt tief innen. Und allmählich erst brechen einzelne Laute des Gefühls hervor, der Ton verstehender Güte, widerwilliger Rührung, ein schwerer Seufzer einsamer Qual, bis dann endlich im Gebet vor dem Ein-

zigen, den er über sich erkennen muß und dem er sich ganz offenbart, die erschütternde Inbrunst seiner Feuerseele glühend hervorbricht. Erfüllte die äußere Glätte und Kälte dieses Philipp mit einem bänglichen Grausen, so ergreift die innerliche Leere und Hohlheit des Hjalmar mit einem tragischen Schaudern. Das Komödiantentum dieses Puppenkopfes ist eine Karikatur auf alle wahre Tragik und Leidenschaft, zugleich ein erschütterndes Selbstbekenntnis des Künstlers, der alles Blut und heiße Erleben an seine Gestalten verschwendet und nun in sich selbst die gräßliche Leere empfindet, die Unfähigkeit, aus Glück und Leid, Liebe und Haß sich seine eigen-persönliche Welt zu schaffen. Wohl glänzen seine Augen auch hier, aber in einem mühsamen Starren und Rollen, seine Fäuste ballen sich, aber kraftlos und matt; ein nervöses Zusammenziehen der Muskeln statt der elastisch fieberhaften Spannung!

Wenn Mitterwurzer die in der „Wildente“ von Ibsen enthüllte Lebenslüge schon vorher in so vielen Rollen der Weltliteratur aufgesucht, so trieb ihn dazu das instinktive Bewußtsein, daß auch in seiner Existenz eine unheilvolle Leere gähnte, eine entsetzliche Unrast, ein trauriges Unvermögen zu tiefster Empfindung. Sein eignes Menschenglück ist ihm zerronnen um des kurzen allabendlichen Rausches willen im Rampenlicht. „Spielen, spielen!“ Das war seine heiße Sehnsucht von Jugend an. „Ich möchte gerne die kleinste Rolle spielen, nur um zu spielen,“ schrieb er schon als Jüngling. Wenn er in einem Stück während der Aufführung freie Zeit hat, schließt er sich in der Garderobe ein und schminkt sich Masken, Mephisto, Richard III. „Wenn ich nur endlich einmal eine derartige Rolle spielen könnte!“ So wird ihm denn allmählich sein persönliches Erleben und Fühlen zu einer Art dumpfer Dämmerung, zu einem öden, langen Traum, und nur im Aufgehen in fremden Wesenheiten findet er sein wahres Leben, den tiefen Sinn seiner eignen schalen Existenz.

Selbst seine Frau, sein treuester Freund, ward ihm entfremdet, entglitt seiner Lebenssphäre, und mit rührenden flehenden Bitten rang er um sie, gewann sie wieder. Er war ja, wie er der Braut geschrieben, „außerhalb der Bühne wie ein Kind“, und die Bühne war gleichsam der Mittler zwischen seiner visionären Weltfremdheit und den vielen fernen kalten Menschen, die um seine Seele standen wie Gefängnismauern. Seine inneren Erregungszustände konnte er selbst in seiner Kunst nicht ganz entladen. Darum trieb es ihn vom Burgtheater fort, wo er sich nicht müde spielen konnte, ins Vagabundenleben mit seinen Sensationen und Abspannungen, auf die Walze. Das unruhige Blut der Fahrenden lebte in ihm; ewig war er auf der Wanderschaft begriffen, stets gleich zu Hause und nirgends daheim. Der souveräne Schmierengeist, das Erbe alter Theatertraditionen, rumorte in seinen Adern und jagte ihn in toller Hast durch die alte und die neue Welt. Er empfand noch die Jahrmarktsbude und den Zirkus, denen die Bühne sich in jahrhundertelangem Kampf entrungen, als die Wiege seiner Kunst; „Feuerfresser, Gaukler, Schlangenmenschen und Schwerttänzer“ nannte er seine Kollegen. „Was sind wir Schauspieler im Grunde andres als Akrobaten und Jongleure?“ fragte er. So fühlte er sich als der „letzte Komödiant“, der noch mit seinem Karren von Ort zu Ort zog und seine bunten Schaustücke produzierte. Im Leben wie in der Kunst.

Etwas vom Clown und Hanswurst lag in seinem Spiel: dieses Sichhervortun, das „die Szene sprengte“, wie Laube wütend sagte, dieses stets im Mittelpunkt Stehen, diese Originalitätssucht, die anders sein wollte als die andern und deshalb neben den wundervollsten Offenbarungen die spitzfindigsten Nuancen aus der Dichtung hervorholte. Der großartige wonnevolle Purzelbaum, mit dem er als tragischer Clown Tabarin von der Höhe seiner Bretterbühne herabtaumelte, war das beste Symbol für diesen Zug seiner Kunst. Er liebte solche grotesk-komische

und bizarr-tragische Rollen und nicht nur sein Mephisto war ein Stück Hanswurst, sondern auch sein Shylock, sein Franz Moor, ja sein Macbeth. Überall das Groteske, das Grimassierende, Burlesk-Absurde! Die wüst und frech grinsende Gassenjungenmiene des die Gesellschaft verhöhnenden Narciß verkörperte diese zynisch-komische Maske Mitterwurzers, die nicht minder dämonisch ausdrucksvoll war als seine tragische. Dazu die schlottrigen fahrigen Bewegungen des Hampelmanns, seine plump brutalen, eckigen, zuckenden Gebärden. Zur monumentalen Größe verkörpert war dies Vagabunden- und Komödiantentum in der Gestalt des Striese, da er vor der drängenden Frau Professorin den deckenden Mantel ablegen muß und nun dasteht als geflickter Lumpenkönig in Trikots und rotem Mantel. Unendlich rührend und tragisch war dieser alte Mann mit dem vergrämten Schauspielergesicht, wie er in seinem ärmlich bunten Flitter verschämt und geziert sich präsentierte, eine wahre Jammergestalt und zugleich ein nachdenkliches Symbol all jener Schmierenkomödianten, die einst das deutsche Theater begründet. In diesem verzerrten Bild gab Mitterwurzer eine Karikatur seiner selbst, dieses letzten Komödianten, der nach der Größe und Macht der Bühne lechzte und sich im Leben so klein und hilflos fühlte . . .

Man erzählt uns von einer Aufführung von Hebbels „Judith“, in der Mitterwurzer den übertyrannten Tyrannen Holofernes plötzlich zum Jubel des Publikums als den burlesken Bramarbas der Nestroyschen Parodie zu Ende spielte. Wo er nicht der Suggestion einer Rolle völlig unterlag, sich selbst in ihrer Stimmung verlor, da bewahrte er sich eine souveräne Überlegenheit der Dichtung gegenüber, erschien er als Ironiker. Besonders dem Wallenstein hat dieser überlegene Ton geschadet, während die Verspottung Benedixscher Figuren in seinem Spiel als eine ausgelassene Posse in der Posse wirkte. Dies reflektierende und ironische über der Rolle Stehen trug auch die Schuld an der Ungleichmäßigkeit seiner Leistungen,

an den unberechenbaren Absonderlichkeiten und Schrullen, die so oft in seinem Spiel störten. Daß die fortreißende beseelende Stimmung nicht stets mit gleicher Intensität wirkt, wird uns auch von andern großen Schauspielern, einem Fleck, Ludw. Devrient, Döring berichtet, die in derselben Rolle den einen Abend groß, den andern klein waren. Bei Mitterwurzer aber gab es fast stets tote Stellen im Spiel. Dieser ganz auf seine Nerven gestellte Komödiant schuf grandiose Skizzen, meisterhafte Impressionen, in denen bestimmte Linien und Züge unvergeßlich festgehalten waren, aber selten gleichmäßig und sorgsam ausgeführte Porträts herauskamen. Auch darin ein ganz moderner Mensch, ein Visionär, der stets im Augenblick lebte, dessen Kunst letzten Endes nur aus dem psychologischen Prozeß seines Schaffens und Gestaltens zu verstehen ist.

Die Schauspielkunst ist als eine Art Selbsthypnose erklärt worden, in der das geeignete Medium — das schauspielerische Genie — der Suggestion der Dichtung und andrer äußerer Umstände, wie Kostüm, Milieu, Publikum usw., erliegt. Der Schauspieler gibt unter dem Eindruck dieses ästhetisch-hypnotischen Zwanges sein Ichgefühl auf und verwandelt sich in ein fremdes Wesen. Da eine solche Suggestion häufig nur partiell ist und aus einem zufälligen Anlaß versagen kann, erklärt sich die Ungleichmäßigkeit in der Durchführung einer Rolle. Mitterwurzer nun stand im stärksten Maße während seines Spiels unter einem unwillkürlichen, körperlich wie geistig wirksamen autosuggestiven Einfluß. Er wurde aufs tiefste davon angegriffen, wie von einer großen physischen Anstrengung; er war bleich und erschöpft, zitterte und seine Brust atmete schwer. Schon auf der allerersten Probe konnte man ihn in einer hinreißend wirkenden Umwandlung sehen. Die äußere und innere Gestalt der Rolle offenbarten sich ihm wie blitzartige Visionen; er stand ganz unter dem Banne des fremden Charakters. „Ich versenke mich mit aller

Sammlung in die darzustellende Dichtung," so gesteht er selbst. „Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigner Zustand, in dem ich die Gestalten, namentlich alle die, welche ich darstellen möchte, leibhaft, greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen und nicht beschriebenen Lebensäußrungen nicht vor mir sehe, sondern in mir. Was ich sein soll und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsinhalt, eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele. Daran merke ich auch, daß ich die Rollen spielen kann. Treten dieser Zustand und dieses Erleben nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle, alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich jenen Zustand und seine Wirkung nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichre sein!" Plötzlich steht eine Gestalt vor seinem geistigen Aug'; so greifbar, so zwingend, daß sie ihn nicht mehr los läßt und daß es sich für ihn „ganz von selbst versteht, so zu spielen, wie es richtig ist"; so in Milwaukee beim Essen der Mephisto, stolz, triumphierend schön, der Fürst der Hölle. Aus den Spielertypen von Monte Carlo liest er Züge für seine eignen Leidenschaftsgestalten heraus; in den Gärten von Aranjuez begegnet ihm König Philipp, blutlos fahl, mit den überwachten tiefen Augen und den vornehmen wächsernen Händen. Im Anblick einer großen Ebene sagte er zu seiner Frau in tiefster Ergriffenheit: „Siehst du, so denke ich mir die Szene auf der Heide im ‚Lear'," wie er überhaupt bei großen landschaftlichen Bildern von seinen Rollen träumte. Gleich der Natur, regte die Musik seine Phantasie zu Visionen an; er vertiefte sich in Wagners „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser", und aus den schwermütigen Klängen des Schumannschen „Wanderers" schlug ihm sein eignes Schicksal entgegen.

Visionär war der Urgrund seiner Kunst, visionär ihre tiefste Wirkung. Er rührte an die Pforten der Ewigkeit,

wenn er als Etzel das „Gesicht furchtbarer Art“ vor sich aufsteigen ließ, wenn er als Kardinal Winchester in Shakespeares „Heinrich VI.“ die Vision des getöteten Gloster hatte. Auf den Knien rutscht er vor, die Augen starr auf die Erscheinung gerichtet; er erhebt den Finger und deutet ins Leere; dann nach einer Pause ein tonloses Flüstern: „Er hat keine Augen, sie sind blind vom Staub des Grabes“ . . .

Wieder Pause; plötzlich wirft er, noch kniend, den Oberkörper zurück, das bleiche Antlitz stiert im höchsten Entsetzen, die Hände wehren etwas Unsichtbares, Unheimliches von sich ab, immer schneller, immer verzweifelter:

„Die Haare kämmt! Sie sträuben sich und hemmen
Leimruten gleich der fliehenden Seele Flügel“ . . .

So auch, wenn er als Macbeth Banquos Geist erblickt, wenn er den Traum Wallensteins erzählt. Sein Sterben ist von einem Schauer des Jenseits umflossen oder es ist eine realistische klinische Studie oder ein jähes Zusammenbrechen, wie von einem Blitz. In solchen transzendenten Augenblicken steigert sich das Dämonisch-Erregte, das den Grundzug seiner größten Leistungen bildet, zu einer mystisch-dunkeln Phantastik. Der fieberhafte Zustand der Ekstase, dieses „Besessensein“ von seinem Genie, das das Geheimnis seines Schaffens ist, schlägt um in ein völliges außer sich Geraten. Es sind die nächtigen Bilder des Wahnsinns, der religiösen Verzückung, die er dann enthüllt.

Das religiöse Moment ist in Mitterwurzers Leben einer der großen Impulse, vielleicht der stärkste neben seinem schauspielerischen Trieb. Dem Enkel frommer Tiroler Bauern lagen Glaube und Gebet tief im Blut. Der katholische Gottesdienst, der so stark zu den Sinnen spricht und die erregten aufgepeitschten Nerven wie in einem Taumel betäubt, war ihm von Kindheit an Bedürfnis. Dicht beim alten Burgtheater im Michaeler-Durchhaus, vor der seltsamen hölzernen Heiligengruppe konnte man ihn oft auf der Betbank in Andacht versunken

kniend sehen, während ringsum das Straßenleben wogte. Diese religiösen Exaltationen, von den Ahnen her ererbt, bei denen sie zum Wahnsinn gesteigert waren, klingen nach in dem phantastischen Flackern und mystischen Überschwang so mancher Bühnenfigur. Sein Julius Cäsar, sein Philipp II., sie hatten etwas Abergläubisch-Fanatisches, das den Schlüssel zu der komplizierten Psychologie dieser Gestalten bot. Warum lockte es ihn immer wieder, den Wahnsinn darzustellen? Ein geheimes persönliches Drängen und tolle Mimenwünsche waren da unauflöslich verknüpft. Der Schmierengeist und die geniale Anlage gingen, wie so oft in seinem Spiel, zusammen, schufen das zwiespältigste, faszinierendste Bild. Seine fabelhafte Routine, die unbeschreibliche Gewalt seines Mienenspiels, die alles belebende Anschaulichkeit seiner Mimik, das irrlichterierende Flimmern der Augen, das nervöse Zucken der Hände — all dies bot nur die Grundlage für die aufwühlende Tragik seiner Wahnsinnsszenen, mochten sie in dem schrillen Gelächter des Narciß ausbrechen und in seinem röchelnden Gurgeln ersticken, oder in dem überreizten Hirn des „Knaben" Franz Moor sich mit grausigen Zwangsvorstellungen entladen, mochte er als Coupeau in Zolas „Totschläger" eine streng naturalistische Darstellung des ausbrechenden Säuferwahnsinns geben.

Durch solche Orgien eines nervösen Rausches, durch alle Höllen und Himmel der Phantasie ist Friedrich Mitterwurzer hindurchgegangen, da er sein Leben verspielte. Alle Wonnen uud Qualen hat er dabei durchkostet, alle Labyrinthe der Menschenbrust ergründet; von tiefster Tierheit stieg er empor zu dämonischer Göttlichkeit, von krasser Verzweiflung zu heiligem Glauben. Engel und Teufel stritten über diesem Leben, das aus Chaos und Nacht zur Klarheit, zur Verklärung führt. Mitten im Saus und Braus der Gastspielfahrten war in dem „verlorenen Sohn" des Burgtheaters eine innere Wandlung vorgegangen; als er zum dritten- und letztenmal

dahin zurückkehrte, war er ein Anderer, Größerer, Reinerer. Das Virtuosentum, das andere entkräftet und verdirbt, hatte den „letzten Komödianten“ veredelt und geläutert. Der weihevoll religiöse Grundakkord seiner Natur ertönte in seiner Darstellung des Allmers in Ibsens „Klein-Eyolf“. Aus dem Schöpfer der sinnlich befangenen, in Leidenschaften verkommenen, vergeblich zum Licht begehrenden Wesen war ein Schilderer der Entsagung und Askese geworden, ein Büßer und Schwärmer, dessen vom reinen Licht der Höhen erhellte Flügel über Dunkelheit und Grauen hin ihn emportragen „zu den Sternen und zu der großen Stille“ . . . Der starke Sinnen- und Erdenmensch, der große Komödiant wollte über sich selbst hinauswachsen, wollte die Tragik seines Lebens überwinden und die Schranken seiner Existenz zerbrechen. Da nahm ihn das Geschick, das kein übermenschlich Beginnen duldet, rasch hinweg. Er starb ganz plötzlich an einer ihrer Entstehung nach nicht recht aufgeklärten Vergiftung des Blutes am 13. Februar 1897, im 52. Lebensjahre, dem Alter Shakespeares.



Aufnahme von E. Bieber, Hofphotograph

Matkowsky

Der Held.

Eine Matkowsky-Studie.

Zum Trost gedenke tapferer Heerfürst,
daß doch ein leuchtendes Los dir fiel:
kein edlerer Held wird auf Erden je
im Sonnenlicht wandeln als, Sigurd, du!

Edda.

Uns ist in alten Mären und Liedern wunders viel gesagt von Helden lobebären, von kühnen Recken und großen Kämpen, aber gelebt hat uns Heutigen des Heldentumes Wunder und Schönheit nur einer: Adalbert Matkowsky. Was von den riesigen Urgestalten der Saga im Geist der Dichter fortgewirkt, was nur noch zertrümmert und zerstückt die Überlieferung aufbewahrt, das ward durch ihn im starken Licht der Bühne zu einer höhren Wirklichkeit erweckt, zu einem einzigen Ganzen zusammengeschweißt mit mächtiger Hand: Sein Ödipus ein mit Göttern kämpfender Heros Homers, Odysseus an Schlauheit, Ajax an Kraft; sein Coriolan ein trotzig stolzer Sohn der ewigen Roma, gegen alle Schmerzen des Leibes gefeit wie Mucius Scaevola, von jener Seelengröße, die Ennius und Livius preisen; sein Siegfried der zu den Erdenkindern herabgestiegene Frühlingsgott, strahlend von Licht und Sonne; sein Macbeth ein wilder Nordlandsrecke, der große „Sohn des Unglücks", der den Verzweiflungskampf mit dem hereinbrechenden Schicksal mutig aufnimmt, der stehend sterben wird und nur besorgt ist, „nach vorn zu fallen"; sein Holofernes ein orientalischer Halbgott, ein „Tiger unter den Männern", eine jener tropischen Gestalten aus der Mahabharata, maßlos und wuchernd in Lüsten und Taten, „hoch wie ein Çalabaum, mit Löwenschultern und Feueraugen".

So wie uns die Sagas, die Heldengesänge und Chansons de geste den Helden schildern, wie ein Rustem,

Roland, Dietrich von Bern, Egil Skallegrimson, so erschien Matkowsky im verklärenden Schein der Rampe, als die Verkörperung jenes übermenschlichen Kriegergeschlechts, das aus den Dämmerungen der Vorzeit gigantisch emportaucht. Von mittlerem Körpermaß, aber riesenhaft wirkend, wenn er die ebenmäßig volle Pracht seiner Glieder aufreckte; ohne jene zierliche Schlankheit, von der die alte Zeit nichts wußte, die erst das Ideal des eleganten Ritterwesens wurde; vielmehr mit kräftigem Stiernacken, vollem Hals, breitschultrig, mit starkem gewölbtem Brustkasten, eine wirkliche Kämpfergestalt, die, wie es in einem französischen Heldengedicht heißt, „Platz braucht auf der Trinkbank für zwei oder drei". Der kräftige Haarwuchs, das Zeichen gottgesandter Stärke, auf das die Recken so stolz sind, war ihm in einem besonderen Maße eigen und die Fülle seiner langen, tiefbraunen Locken, die wie dunkel sprühendes Feuer um die hochgewölbte Stirn zuckten und ringelten, wurde von ihm behütet, wie von Simson das sichtbare Zeugnis seiner Macht. Auch seine Arme, „des Helden Zungen", die seine Wunden schlagende Sprache sprechen, waren lang, herrlich geformt und stark, rechte Bändiger des wilden blutgierigen „Schwerttiers". Vor allem aber war, wie bei Sigurd oder Roland, der Held in ihm an den strahlenden Augen zu erkennen, jenen sieghaften Sternen, die auch in ihm ein früheres mythisches Dasein als Sonnen- und Lichtgott verraten mochten. Alles, was vom Blick der Helden gemeldet wird, leuchtete, glühte, drohte und jubelte aus dem seinen. Falken-, Löwen- und Drachenaugen hatte er, starr und versteinernd in ihrem blanken kalten Glanz, und Schlangenaugen hatte er, geheimnisvoll unergründlich wie des Meeres Tiefe, dämonisch blitzend in ihrer stählernen Helle, schwül träumend in ihrer reinen Bläue wie ein heißer Sommerhimmel, oder stumm stöhnend wie die rührende Klage der unerlösten Kreatur. Diese Augen konnten Erde und Sonne in Brand stecken wie die Flamme der Götterdämmerung, konnten lähmen und ver-

nichten wie das Haupt der Medusa und zu unendlicher Wehmut rühren wie der Blick des Neck, der „nicht selig werden darf".

In seinem blendend schönen Antlitz einten sich Männliches, Weibliches und Kindliches zu einem Spiegelbild alles Menschlichen: stolz und gewalttätig Stirn, Augen und das selbstherrisch trotzige Kinn; weich und unendlich ausdrucksvoll die breiten Wangenflächen, in ihrem elastischen Muskelspiel gleichsam sichtbare Resonanzböden jeder Empfindung, bald wohlig geglättet, bald wütend gekrampft, tragisch zerwühlt oder in Erregung gespannt; sinnlich nervös, zuckend und bebend Nase und Mund; die Nüstern schnaubend und sich blähend wie die eines edlen Streitrosses; die Lippen sich trotzig wölbend oder gierig saugend im Genuß; der auffallend kleine Mund gleich dem „eines Knaben, der im heißen Schlafe liegt, wie ein Bäumchen im Lenz den Saft aufsteigen fühlt und von Küssen träumt". Die weichen breiten Züge, in denen eine fast kindliche Unberührtheit und Anmut mit einer außerordentlich reichen Fähigkeit der momentanen Formung und Ausprägung jedes Gefühls gepaart waren, hatten etwas Slawisches; sie trugen mit der hellbräunlichen Hautfarbe dazu bei, eine interessante Romantik, einen Anflug von Zigeunerstimmung um dieses mächtige Haupt zu weben, dessen dämonisch spielende Schatten nur durch einen Lichtstrahl des gewaltigen blauen Auges verscheucht werden konnten.

Herrlich war er, herrlich wie ein Gott, „ein blühender Apoll, verschmolzen in den männlich schönen Antinous", dieser dunkel leuchtende, von ahnungsvollem Zauber umflossene Held, wie ein Stern, strahlend in nächtigem Dunkel. Aus einem geheimnisreichen Traum schien er ins Leben zu treten, aus düstrer Höhle ins Licht des Tages, so daß man an jenes platonische Gleichnis denken mußte, in dem die Schatten unsrer armen Existenz sich so scharf von den ewig strahlenden Bildern der Idee abheben. Stets lebte in ihm über dem wirklichen Dasein noch ein andres höheres

Wesen, verwandt mit Äther und Sonne und Himmel, neben dem Leben der Traum. So vermochte er Calderons tiefsinnigen Märchenprinzen, der hinter dem nichtigen Spiel der Welt die Wahrheit der innern Vision erkennt, darzustellen wie keiner vor ihm. Sein Sigismund, in rauhe Felle eingehüllt, mit schweren Ketten rasselnd, die die starken Glieder fest umwinden, mit dem umflorten Trauerblick sich sehnsüchtig einbohrend in das Nichts, war das anschaulichste Symbol dieser Doppelnatur. Er verkörperte die üppige Pracht eines leiblich stolzen, tierisch unbändigen Heldentums, in dem eine Ahnung des Geistigen, eine Sehnsucht des Höheren aufflackert und, roh zertreten, sich aufbäumt, um schließlich den regellosen Sturm der Triebe zu zähmen und zu bändigen. Die Feuerflamme der Idee, leise aufzüngelnd in jeder seiner Gestalten, hob ihn über das Heldenhafte hinaus ins Geniale, milderte jeden Zug seiner urwüchsigen Körperlichkeit, vergeistigte die stärksten Ausbrüche seines Temperaments. Er war nie der bloße „Kraftkerl", stets war er geadelt durch das tragische Schicksal, das seine dunklen Fittiche um ihn breitete, stets emporgetragen über die Dumpfheit durch die unersättliche Sehnsucht nach Ruhm und Unsterblichkeit, die den Heros hinanziehen durch Kampf und Schuld zu den Sitzen der Götter.

Von den Berserkern des Nordens wird erzählt, daß sie im Kampf wie die wilden Tiere wurden; Schaum bedeckte ihre Lippen, sie brüllten, bissen in die Schilde, mähten alles und alle vor ihren Füßen nieder. Solcher Kraftüberschuß des Helden, der seine gewaltsame Entladung sucht, ist die erste Stufe der Ekstase, des großen Rausches, dem Tier viel mehr verwandt als dem Gott. Auch in Matkowskys Kunst trat sie zutage als dunkler Urgrund, als primitivste Form jenes Sichauslebens und -austobens, das ihn zum Theaterspiel wie zu einer Lebensnotwendigkeit drängte. Er mußte verschwenden, und konnte er es nicht in Gestalten der Bühne, dann fühlte er sein

siedendes Blut in Orgien aller Art, im Rausch der Sinne. Wie ungeheuer seine Gefühle tobten, konnte man bei manchen Rasereien seines Spiels ahnen, die ihm von Ästhetikern als Übertreibungen getadelt wurden und die die Zeitgenossen Ogiers des Dänen oder des grimmen Hagen besser gewürdigt hätten. Hals- und Stirnadern schwollen ihm an, die Augen waren blutunterlaufen, das Gesicht gedunsen, die Stimme fauchend oder donnernd wie das Geheul eines Raubtiers. Als echter Held war Matkowsky ein „gewaltiger Brüller“, wie Ares, der Kriegsgott, bei Homer. Die Riesenkräfte, die in seinem Innern brausten, drängten zur Explosion. Deshalb war ihm alles Körperliche nicht Nebensache; er war dafür berüchtigt, daß er bei Kämpfen wirklich handgreiflich wurde. Die physischen Leistungen, die er beim Durchleben einer großen Rolle vollbrachte, waren durchaus nicht unbeträchtlich. Wie hat ihm eine unheldische Zeit das als Reißer und Mätzchen ausgelegt! Wenn er auf die Bühne stürzte, mit seinen weitausgreifenden breiten Schritten, dann sah man darin ein Sichvordrängen, während es doch nur das triumphierende Besitzergreifen des Herrschers von seinem Reich war. Denn es war sein angestammtes Königsrecht, daß er stets im Mittelpunkt stehen mußte, daß er seine Rolle als den Inbegriff alles Geschehens, als den Kern des Kosmos auffaßte und auf sie das ganze Licht konzentriert wissen wollte. All seine Seltsamkeiten und Eitelkeiten brachen hervor aus dem tragischen Drang des Helden, sich zum Zentrum der Schöpfung zu machen, über alle Grenzen hinaus zu wirken, aus der heißen Sehnsucht nach Taten, die die kindliche Naivetät seines Genies in dem Scheinwesen der Bühne mit göttlicher Unbefangenheit befriedigte.

Er wollte nicht unterliegen, nicht besiegt werden. Wenn er als Macbeth vom Schwerte Macduffs fallen sollte, dann bäumte sich seine Heldenseele gegen solch Sichschwächerzeigen auf; er wollte wenigstens den andern erst mit einem gewaltigen Schwerthiebe in die Knie werfen,

um sich dann freiwillig dem Todesstreich zu stellen. In jeder Gebärde, jedem Blick lag, wenn er seine Fürsten- und Führerrollen spielte, der Ausdruck stolzer eingeborner Herrscherwürde: jeder Zoll ein König! Die Großen der Erde hätten von ihm Majestät lernen können. Einen weißen Mantel konnte er sich um die Schultern spreiten, so hoheitsvoll, als trüge er das herrlichste Krönungsornat. Einen roten Spenzer, eine bunte Tischdecke drapierte er um sich, so daß niemand mehr die ursprüngliche Banalität des farbigen Plunders bemerkte. Auf der Probe wurde ihm sein weiter Radmantel zum Herrschergewand, der Stock zum blitzenden Schwert und Zepter. Wie er sich mit der lebhaften Phantasie des Kindes aus nichtigem Tand seine stolze Märchenherrlichkeit zu erschaffen vermochte, so war er dann auch wieder verliebt in glitzernden Putz, in Kostbarkeiten aller Art, in den reichen Mummenschanz der Geschichte. Zu Hause saß er in einem Museum von Arbeiten der Gotik und Renaissance, in eine braune Kutte gehüllt, mitten im brausenden Leben des modernen Berlin ein fürstlicher Eremit aus fernen Tagen, ein einsamer Träumer; auf der Bühne verlangte er für seine Kostüme bisweilen, so für den Hamlet, die seltensten gestickten Stoffe, purpurne Brokate, reichen Schmuck. Er freute sich an hohen Ritterstiefeln, die zu seinen mächtigen Schritten besser paßten als moderne Schuhe, am Sporengeklirr, am Panzergerassel. Aber auf die genau berechnete und ausgeklügelte „Kunst der Maske“ legte er keinen Wert. Stets wollte er vor allem er selbst sein, niemand anders; gut, wenn sich die dargestellte Rolle mit seinem Aussehen vertrug: natürlich und wallend die widerspenstig ungebärdigen Locken, frei den mächtigen Hals, um durch nichts den schmetternden Siegeston der Kehle zu hemmen, keinen Bart, der das ausdrucksvolle Spiel von Lippen, Kinn und Wangen zerstörte. Nur schwer entschloß er sich zur Perücke, zu all den Mitteln, die die Formen der Natur verhüllen und umgestalten. Nie aber war es der Realismus der Ver-

kleidung, durch den seine Erscheinung auf der Bühne herrschte und hinriß, sondern stets das Durchleuchten seiner eignen Gestalt, die sieghafte Schönheit des edlen Gewächses, das eine höhere Macht in ihm erschaffen.

Dies Meisterwerk der Mutter Erde war Gefäß einer Stimme, in der in gleichem Maße heldenhaft Gewaltiges mit dämonisch Geheimnisvollem gemischt war. „Eine Leib gewordene Orgel“, hat man sie genannt. Ein dunkel gefärbter Bariton, melodisch und voll, der mühelos in eine Fanfaren schmetternde Tenorlage übersprang, von einer Ausdauer und Kraft, die übermenschlich und wild gewaltig dem Hörer im Ohr klang, wie dereinst die Stimmen der rauhen Gallier dem verzärtelten Gehör des Römers. Die rollenden Donnertöne seines Karl Moor wirkten wie die Empörung der Elemente gegen die Schranken der Konvention und Sitte, schwollen in einer schier unbegreiflichen Steigerung zu einem Orkan an, der den Weltuntergang verkündet. Sein Aufschrei in höchster Not war wie der des Ares, der die Wurzeln der Gebirge erschüttert und die Wogen des Meeres emporbranden läßt. Dem Zornigen „bellte das Herz laut in der Brust“, wie dem homerischen Odysseus. Aber zugleich lag ein Wohllaut in seiner Kehle, süß und weich, wie wenn der Wind in einer Äolsharfe flüstert, flötet, singt und seufzt, ein Ton, aller geheimen Sehnsüchte voll, schwebend im Gebet, inbrünstig flehend; so wenn Sigismund, der von der Welt Abgesperrte, aus seinem Turm zum erstenmal sich Rosaura naht. Es ist Matkowsky nie völlig gelungen, diese beiden verschiedenen Register seines Organs zu einer Einheit zu verschmelzen, den „Gegensatz von Gewittersturm und Nachtigallenschlag“, wie Fontane sagte, auszugleichen. Auch wenn er nicht aus einem Extrem ins andre fiel und aus höchstem Pathos in ein gezwungen tonloses Beiseitesprechen überging, blieb ihm die geschmeidige Rhythmik des eleganten Konversationstons versagt, konnte er eine gewisse Schwere der Zunge nie loswerden. Die alltägliche Rede klang in seinem

Munde stets allzu bedeutend, als berge sie einen hohen Sinn, lasse geheime Abgründe des Gefühls, drohende Konflikte ahnen. Immerhin hat Matkowsky doch auf der Höhe seiner Kunst gelernt, schlicht und einfach zu sein, alle grollenden Unwetter und säuselnden Zephyrlüftchen, die sich früher so gern in der Ferne zeigten, auch wenn sie durch nichts motiviert waren, zu verbannen, nicht mehr in den Singsang einer monotonen Deklamation zu verfallen, sondern wuchtig und monumental die großen Linien des Vortrags herauszuarbeiten. Ohne ein glänzender virtuoser Sprecher zu werden, gelang es ihm doch, die Rede dem Gesetz seiner Persönlichkeit zu unterwerfen, sie ganz zum Ausdruck seines inneren Erlebens zu machen.

Mit dieser Entwicklung ging eine andre parallel. Der junge Matkowsky hatte nur sich selbst gespielt, die Rolle gleichsam in sich eingesogen und nur von ihr aufgenommen, „was ihm lag". Sein Umkreis war auch hier schon groß, denn er war eine gewaltige, vielumfassende Individualität, der eigentlich nur die Grübler und Zerrissenen, ein Hamlet und Tasso, verschlossen waren. Sein Erfassen einer Rolle vollzog sich in einem instinktiven visionären Schauen. Er erfühlte, was an diesem fremden Wesen ihm gemäß war, und nahm das gierig in sich auf, wie einen wohligen Zaubertrank, der sein eigenes Wesen steigerte und erhöhte. Deshalb war ihm jedes Nachahmen, jedes Ausbilden von Einzelzügen fremd. Wie Athene aus dem Haupte des Zeus, stieg die Rolle aus seiner erregten Seele. Sein Stil war der eines monumentalen Künstlers, der in seinem Traum eine höhere, herrlichere Wirklichkeit erkennt. Boecklin war er verwandt in diesem urwüchsigen Gestalten einer fabelhaften Welt von Halbgöttern und Heroen, wie sie das profane Auge nie geschaut. An den finstern „Abenteurer" gemahnte er auf jenem Bilde des Meisters, der mit dem ersten Hufschlag seines müden Rosses Besitz ergreift von dem Meereiland seiner Sehnsucht; er glich dem Schwergepanzerten auf einem andern Boecklin-Werk, der mit der

eisenbehandschuhten Faust die nackte Schöne packt über dem getöteten Lindwurm. Doch als der „ewige Jüngling" älter und reifer ward, konnte er sich mit seinen „Eroberungen im Sturm" nicht mehr begnügen. Er mußte sich klar werden über diesen Prozeß der Verzückung und des Rausches, der ihn über sich selbst hinaushob und doch seiner Persönlichkeit ihre intensivste Existenz verlieh. Im Grübeln und Sinnen wurde er unsicher, manchmal merkwürdig matt und zaghaft, wovon sein Wallenstein Kunde gab. Er wollte es den „Naturalisten" gleichtun und tat es ihnen zuvor, wie die erschütternd echte Mörderstudie des Raskolnikow bewies. Aus diesem Zwiespalt seines Wesens und Wollens fand er in den letzten Jahren seines Wirkens den Ausweg zu einem höchsten Gipfel schauspielerischen Schaffens.

Lange war er „nur so durch die Welt gerannt", verschwenderisch und achtlos die Schönheit um sich streuend, die ihm aus Auge, Kehle und Gliedern strahlte. Dann war er reifer geworden, war gleichsam zum erstenmal aus seinem Ich herausgetreten — in seinem Sohn. Als ein „Liebling des Geschicks" hatte er sich betrachtet, und verkörpert war ihm sein Geschick in diesem Kinde. Doch auch in diesem Heldenleben lauerte der „Neid der Götter", das tragische Mißgeschick, davon es heißt im Heldenlied: „Glück und Männlichkeit decken sich nicht." Der Todessturz des über alles geliebten Knaben stieß ihn selbst in die Abgründe der Verzweiflung, erschütterte ihn im Tiefsten. Nun ward auch in ihm „dem Schmerz sein Recht". Seine Seele wohnte in den nächtigen Gefilden des Hades, in die kein Licht mehr dringt, und geläutert, geweitet stieg sie empor, von einem Dornenstrahlenkranz des Leidens umkrönt. Nun erklang aus seinem Munde die dunkle, überirdische Sphärenmusik, voll Schluchzen und voll Erlösung: „Leiden ist Menschenlos — Mensch sein ist leiden!" Sein Sterben als Ödipus, majestätisch gemessen und lang verhallend, wie ein Beethovenscher Trauermarsch, ließ diese Jenseitsstimmung voll er-

klingen, zu der er sich durchgerungen. Alle Akzente seines Spiels, bisher durcheinandertönend, waren nun innig verschmolzen. Das reichere Miterleben mannigfaltiger Gefühlskomplexe, das in diesem Reifestil sich offenbarte, ließ ihn die brüchigen und komplizierten Helden Hebbels erst ganz verstehen. Holofernes, Kandaules, Herodes waren solche Gestalten, in denen schließlich über die Leidenschaft seines Temperaments die Reflexion triumphierte. Der junge Matkowsky mit seiner primitiven Technik, dem gradlinigen Losstürzen auf sein Ziel hatte sich hauptsächlich Shakespearesche ungebrochene Renaissancemenschen zu eigen gemacht, Romeo, Petruchio, Othello. Einen einzigen Sprung wagte er; wenn der mißlang, schlich er sich nur unsicher und tastend noch an die Rolle heran. Jetzt hatte er dieses Schaffen „aus einem Guß“ aufgegeben, holte nicht aus dem eigenen Busen allen Jubel und alle Qual, sondern versenkte sich auch in des Dichters Gebild, spürte den krummen und geraden Gängen fremden Seelenlebens nach. Das eigene Weh ward ihm so zum Grubenlicht, das tief hinein in das Bergwerk der Herzen leuchtete. Aus dem Krieger ward ein Weiser, der nun erst den ganzen Faust umspannte mit seiner Erdengier und Himmelssehnsucht, aus dem selbstsichern Finder ein inbrünstiger Sucher, der als Hamlet, als Orest und Tasso sich einwühlte in das Zwielicht des Zweifels, die Dämmerungen des Wahnsinns.

Der Stilist und Idealist war in dem Fortschreiten seiner Kunst immer mehr zum Psychologen und Charakteristiker geworden. Aber der Grundakkord seines Wesens ward durch diese Entwicklung nicht umgestimmt; er blieb auch mit dieser reicheren Skala von Mitteln, mit dieser feineren Nuancierung in Sprache und Spiel der herrlichste Held der deutschen Bühne, heimisch auf den Höhen des Lebens und der Leidenschaften, am großartigsten im Ausdruck des tollsten Humors und der stärksten Tragik. Seine Gesten hatten nichts Kleinliches, nichts Andeutendes, konnten nicht minutiös malen, sondern zeichneten in großen

Linien michelangeleske Formen. Seine Arme mit ihren weit auslangenden, packend raschen und doch runden Bewegungen, an den Prankenschlag eines Löwen erinnernd, formten Gebärden von unvergeßlicher Größe, in denen das Wesentliche eines ganzen Charakters festgehalten war. So als Coriolan in der einen ungeheuren Geste des Ekels, wenn er dem gemeinen Pöbel den Rücken kehrt, jede Berührung mit ihm in einer Bewegung der Hand von sich weisend, etwa, wie man eine ekle Raupe mit einem physischen Widerwillen, aber geringschätzig und lässig, von sich schüttelt. Dazu das verächtliche Zucken des Mundes, der stolze kalte Blick, der die Herzen durchbohrt — ein Mann steht hier, der zum Herrschen geboren ist, der nicht leben kann, ohne zu befehlen, und der sich selbst das Todesurteil spricht, bevor er von des Aufidius Hand fällt. Die fast mythische Körperkraft, die Shakespeare diesem Helden verliehen, fand in Matkowsky den idealen Ausdruck; aber er schenkte ihm noch etwas Sonniges, Naives, das der düsteren, starren Haltung des Römers im Drama fremd ist.

Diese jugendlich sonnige Sieghaftigkeit umgoldete nicht nur seinen Siegfried, sondern sie leuchtete auch trotz allen Bärengebrumms aus seinem Tempelherrn in „Nathan dem Weisen“. Sein breites herzliches Lachen aus voller Kehle ließ Lichtströme bis in alle Winkel der Seele fluten. Er hatte den echten Reckenübermut und Heldenhumor, der in unserem Hildebrands- und Waltharilied mit plumpen Späßen den Kampf würzt und noch über Wunden und Tod grimmig spottet. Ungefüge und täppisch, kindlich-derb, wie ein Bär, der spielt, bevor er die Krallen zeigt, koste er als Percy Heißsporn mit seinem Kätchen, ließ er als Petruchio seine Widerspenstige die Überlegenheit seines Armes spüren, stand er als Siegfried vor Kriemhild, verlegen und doch begehrlich. Wenn Götz nach der Werbung Weislingens um Marie vergnügt abging, dann hallte noch aus der Kulisse ein so herzerquickendes, aus tiefster Seele quellendes, knorrig schütterndes Lachen, daß aus diesen

Gemütslauten des Mannes ganzes, echt deutsches, biderbes Wesen sichtbar wurde. Der Bastard Faulconbridge im König Johann war solch eine Meisterleistung des Humors. Eine echt englische „Mischung von Mut, Unverschämtheit und breitem Behagen“ lag in jeder seiner Bewegungen, in jedem seiner Worte. Die strotzende Vollkraft des gesunden Geblüts brach ihm aus allen Poren und dabei ging von diesem ungeschlachten Lümmel doch ein seltsam Leuchten aus; die Krone des Genies schien über seinem Haupte zu schweben. Die derbe Komik spielte hier schon hinüber in den feinen, überlegen geistigen Witz, den Matkowsky als Don Cäsar in Moretos „Donna Diana“ mit souveräner Vornehmheit handhabte. Gern tummelte er sich auf dem schmalen schwierigen Grenzgebiet zwischen Humor und Tragik, suchte jene unheimlich verzückte Stimmung auf, da der Rausch des Weines den Körper erfaßt und der Rausch kühnen Wagemutes den Geist hinreißt. Ein virtuoser Darsteller aller Arten von Trunkenheit, wußte er ihr doch stets eine psychologische Deutung zu geben, half sich damit über Schwierigkeiten der Motivierung hinweg. So als Kandaules in „Gyges und sein Ring“. Der Geist des Weines verführt in seiner Darstellung den erregten, lebenslustigen König, dem Hellenen Gyges sein geheimstes Denken zu offenbaren. Mit einem leichten „Schwips“ erzählt er ihm von seinem Wunsch, ihm die Königin hüllenlos zu zeigen.

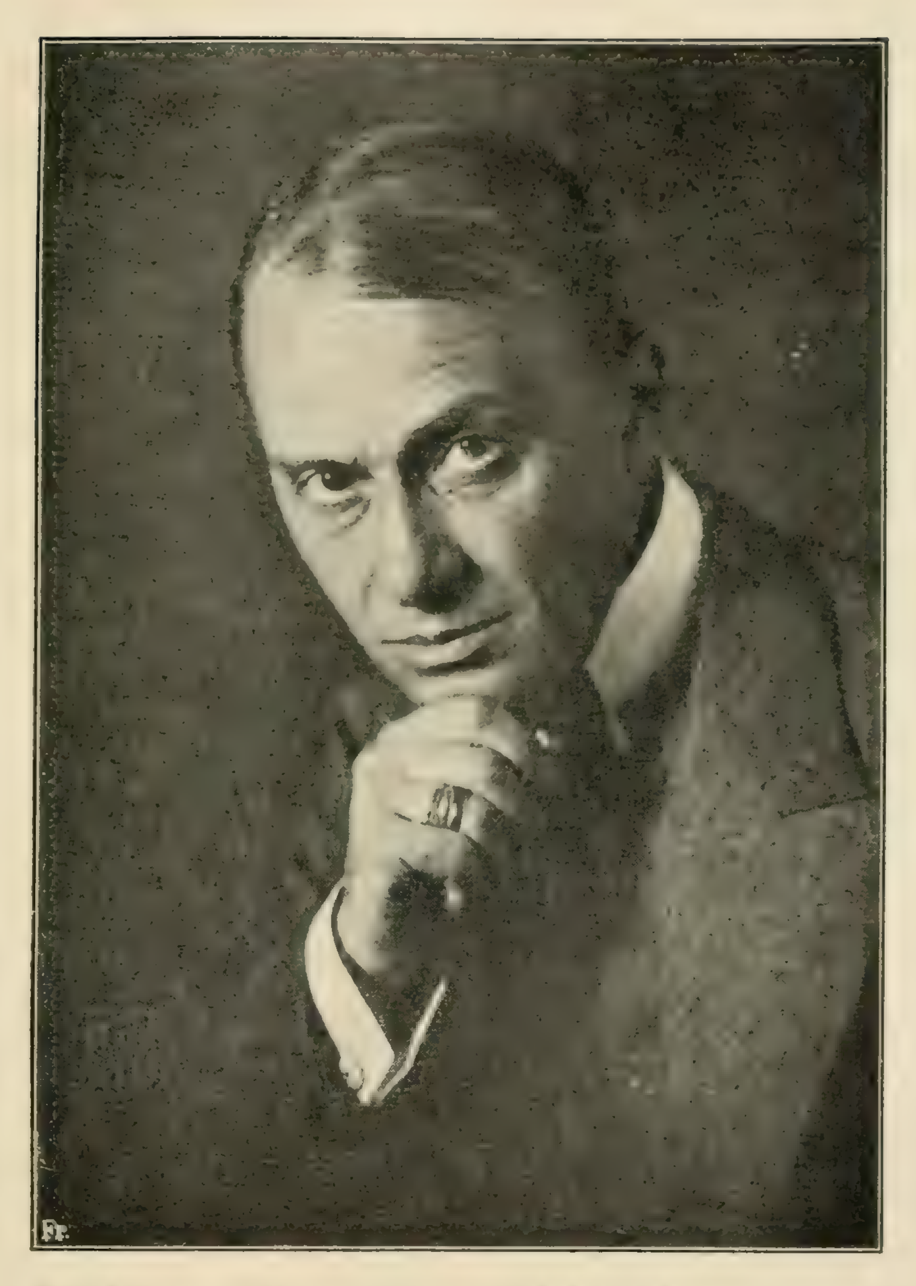
Eine ekstatische Rauschstimmung war der Urgrund, aus dem seine höchsten Gestalten geboren wurden: Sein Golo, vom Dämon brünstiger Sinnlichkeit gepeitscht, sein Mortimer, vom Feuer des Fanatismus glühend, sein Romeo, hintaumelnd in einer Wolke von Glut und Liebe, sein Othello, sich ausrasend in nächtig blutiger Wildheit. Neben den düsteren, von Dämonen umwitterten Gestalten, in deren Blut schicksalsvolle Kräfte gären, stehen seine herrlichen Jünglingsfiguren, die „trunken sind ohne Wein“. Voran schreiten zwei lichte Prinzen aus Genieland, Prinz Heinz

und Siegfried; es folgen, schon von tragischer Wehmut umhüllt, Ferdinand aus „Kabale und Liebe" und Max Piccolomini. Ein ungleiches Paar, nur geeint durch die jugendliche Liebenswürdigkeit ihres Schöpfers, sind der von melancholischen Schatten umspielte, aus Todesfurcht sich mannhaft emporringende Prinz von Homburg und der Prinz aus „Emilia Galotti", den Matkowsky so verderbt verführerisch und liebenswürdig schön spielte, daß man an Emilias Liebe zu ihm glauben mußte. Dann sein Prinz Sigismund aus Calderons mysterien-umblühter Traumwelt, schon rührend an jene kosmischen Phantasien, in denen der Meister eine ganze Welt aus dem Chaos einer Menschenseele erstehen ließ. Wie dieser Märchenprinz, aus der Tiefe zur Höhe gehoben, als Unwürdiger wieder fällt und in hartem Ringen von neuem emporsteigt, so spiegelten alle größten Werke Matkowskys dies eine Bild der Welt: sie steigt, sie fällt. Das Schicksal des Helden ward zum Schicksal der Erde, wie es die Lieder vom Weltuntergang singen. Ja, die Götterdämmerung brach herein, das „Muspilli" des Weltbrandes, wenn sein Karl Moor unterging wie die Sonne, anbetungswürdig, wenn sein Macbeth den letzten Streich erhielt, sein Coriolan sich opferte. Hier lag der Gipfel einer Kunst großer Taten.

Denn leidenschaftliche beständige Aktivität blieb doch stets das tiefste Geheimnis seiner Wirkung, das Eigenste seines Spiels. Alles Reden verschwand letzten Endes hinter dem unaufhörlichen Tun. Worte in Taten umzusetzen — das war der stärkste Zauber dieses einzigartigen Heldenspielers. So wußte er selbst aus dem spröden Gestein der langen Monologe und Erzählungen blitzende Funken der Handlung zu schlagen. Wallensteins Traumgeschichte ward zu dem Erlebnis eines Visionärs, der zwischen Scham des Bekennens und ekstatischer Hingebung schwankt, der Tellmonolog zum fieberhaft hervorgestoßenen Selbstgespräch eines Mannes, in dem eine gewaltige Tat zum notwendigen Ausbruch drängt. Ebenso war seine Erzählung von dem Mord am pho-

kischen Dreiweg als Ödipus die reinste Umformung des Epischen ins Dramatische. Ein lustigeres, nicht minder eindringliches Beispiel bot er als Percy. In der Szene, da der Heißsporn ins Feld ziehen will, erschien Matkowsky im Hauskleid und begann bei den Worten: „Ich will noch heute Nacht aufbrechen“ in einer großen Truhe nach einem Waffenrock zu suchen. Da flogen denn alle möglichen Kleidungsstücke durch die Luft, er stürzte her und stürzte hin in geschäftiger Vorbereitung und schuf so um sich jene rastlos hinfegende, nach Taten lechzende, unruhige hitzige Atmosphäre, wie sie von Shakespeares Percy ausgehen muß.

„Held sein heißt Handeln“ — dies alte Wort gilt auch für das schauspielerische Genie, das seine großen Taten im Reich des Schönen verrichtet, wie der Recke im Reich des Körperlichen, und darum wurde Adalbert Matkowsky durch sein sieghaftes Handeln zum Urbild wahren Heldentumes.



Aufnahme von Erwin Raupp, Hofphotograph

Kainz

Der Herr der Schönheit.
Den Manen Josef Kainz'.

„Es ist der Geist, der sich den Körper baut."
Schiller.

Wenn Spinoza sich mit dem Schleifen von Brillengläsern sein täglich Brot verdiente, so hat sicherlich zwischen dieser bescheidenen Tätigkeit und seinem innersten Beruf ein tieferer Zusammenhang bestanden. Das Formen und Zubereiten dieser klaren glitzernden Linsen war ihm Symbol für die noch feinere und subtilere Arbeit seines Gehirns, aus dessen Werkstatt die kühlen leuchtenden Gedanken hervorgingen. Was war sie anders, seine „erkenntnisvolle Liebe Gottes", als die Spieglung eines Sonnenstrahls in einem reinen, scharfen, wundervoll geschliffenen Glase?

Auch von Josef Kainz wird uns eine geheimnisvolle Vorliebe für alle Arten geschliffener Gläser berichtet. Er liebte es, mit optischen, fernstereoskopischen und teleskopischen Apparaten zu hantieren, freute sich an funkelnden, reflektierenden Dingen, in denen das Licht ein blendendes Farbenspiel entzündet. War doch sein Wesen nicht minder verwandt der hellen kalten Linse, in der ein Abglanz des Himmlischen und Kosmischen schimmert, als das verstandesklare Gottschauen des großen holländischen Denkers! Wie in der Geschichte der Philosophie schwärmerische Verzückung und besonnene Geistesklarheit, mystische Alliebe und streng berechnende Geometrie eine einzigartige Vermählung in Spinozas System eingingen, so lebte auch in Kainzens Kunst eine Harmonie von nüchterner Analyse und phantasiereicher Vision, von kühler Gehirnarbeit und loderndem Seelenfeuer, von Verstandesschärfe und dichterischem Rausch, wie sie in der Entwicklung unsres schauspielerischen Stils allein steht. Spinozas „amor intellec-

tualis“, sein Enthusiasmus des Erkennens glühte auch in den Ekstasen des Denkens, diesen „Orgien des Verstandes“, in denen der große Schauspieler seine Feste der Schönheit feierte.

Eine reine Flamme ewigen Lichtes lohte in ihm, die Feuerzunge des Geistes, die stark und lauter in dem gebrechlich zarten, schlanken Gefäß seines Körpers brannte. Das magische Urbild, das den alten Alchimisten das feurige Element verkörperte, der Salamander in der Flamme, schien in ihm eine neue Form gefunden zu haben. Seine Gestalt war schmiegsam, melodisch sich biegend, wie der Kelch eines venezianischen Pokals, im Feuerhauch gebildet; wie das Läuten und Singen seltener Gläser, klang sein Gang; ein irisierendes Leuchten blitzte in seinen Bewegungen auf. Dieser blendende, von innen heraus glühende Zauberer durfte in schön geschliffenen Linsen, in dünnen, alten, Juwelen gleich strahlenden Gläsern wirklich Ahnungen seines eignen Wesens erblicken. Wie er mit seinen Apparaten Sterne und Sonnen sich einfangen konnte, Unendlichkeiten schauen und die Erde in farbige Wunder tauchen durfte, so wußte er in das kostbare Objektiv seiner Kunst die Geheimnisse des Lebens zu bannen, die bunten Reflexe der Schönheit hineinzuzwingen und das Flimmern kosmischer Welten darin abzuspiegeln. Ein Sterndeuter war er, am Himmel der Kunst, ein Astronom, der die rätselvollsten Beziehungen einer Dichtung zu ergründen, den tiefsten Sinn einer Handlung zu durchschauen und den großen Zusammenhang zu erkennen wußte. Aber auch darin glich er seinen geliebten Gläsern, daß er alle Bilder scharf und präzis wiedergab, in strengen festen Konturen, ohne jede Dämmerung und Trübung, die dem Sinnen und Träumen ein verführerisches Phantasiespiel gewährt hätten. Nie ließ er das Chaos ahnen, aus dem der tanzende Stern geboren worden, sondern er ließ den Stern selbst in einem kalten Glanze daherziehen. Nichts Nächtiges, Ungewisses, nichts Dumpfes, an die

Natur Gebundenes war in ihm; er hob alles in die volle Tageshelle seines stolzen Verstandes. Diese klare Deutlichkeit, in der seine Gestalten ruhten, dieses Vorwalten einer gedanklichen Zergliederung bezeichnete die Grenzen seines Genies. Er fühlte sich der leichten Luft verwandt und dem zitternden Licht, aber nicht der schweren fruchtbaren Erde, dem massig sich ballenden Dunkel. Er kannte kein leidenschaftliches Versinken in die Stimmung eines Werkes, kein mystisches Aufgeben der eignen Persönlichkeit, kein begeistertes Verschwenden seines Selbst an die Schöpfung eines Größeren. Stets stand er über der Dichtung, gestattete nie dem Gefühl, die Oberherrschaft des Verstandes zu bedrohen. Kein verzückter Priester des Schönen waltete hier, der sich in der Ekstase wegwirft und in seiner Gottheit verschwindet, sondern ein Herr der Schönheit, „selig aus Verstand“, der sie sich im langen Geisteskampf zum gefügigen Untertan gemacht hat, der sie nach seinem Willen lenkt und keinen Augenblick die Macht verliert über die Dichtung, über seine Kunst, über sich selbst.

* * *

Die Natur hatte ihren Überwinder nur stiefmütterlich ausgestattet. Seine Gestalt war unter Mittelgröße, schmalschultrig, hager, eckig; sein Aussehen verzweifelt dürftig. „Die Seele saß dem Körper zu nahe, sie schlug gleich an die Rippen, und doch liegt in dem Umweg der Seele zum Leib, und wie sie allmählich aufblüht, ein großer Zauber der Kunst.“ Das sagte Speidel nach seinem ersten Gastspiel an der Burg. War das „Figürchen“ unbedeutend, so war das Gesicht unschön. Seine leicht gestülpte Nase, die sich da nach innen bog, wo die Krümmung des Adlerschnabels nach außen gehen sollte, nannte Brandes eine „Schusternase“; „mit dem Gesicht eines Zigeuners, mit der Stimme eines Brustkranken, seltsam

anzuschauen" schildert ihn Herman Bang. Aber gerade diese unbedeutende Körperlichkeit, die ein wenig an Ekhof gemahnte, wurde von Kainz zu einem Triumph des Geistes über den Leib ausgenutzt, bot den Urgrund jenes faszinierenden Zaubers, der von ihm ausstrahlte. Er war viel zu stolz und zu groß, um diese Mängel seiner Erscheinung zu verheimlichen oder hinter aufgepappten Nasen und Bärten, hinter ausgestopfter Kleidung zu verbergen. Er zeigte frei die sehnige Magerheit seines Halses, er steigerte die hagre Eckigkeit seiner Bewegungen zu gotischer Inbrunst, hüllte sich in schwarze Mäntel, so daß sein Leibliches zu schwinden schien und er wie ein feuriger Schatten über die Bühne fuhr. Nur in der Maienblüte seines Komödiantentaumels ist er der Versuchung erlegen, durch „Masken" wirken zu wollen, damals, als er den Fiesco als Wüterich mit starken Brauen und struppigem Bart spielte, als er mit unmöglichen Wachsnasen sich ein „edles Profil" anklebte. Je höher er innerlich wuchs, desto tiefer versanken all solche Äußerlichkeiten vor ihm. Nicht in die Gewänder und Körper seiner Rollen schlüpfte er, sondern ihr inneres Sein brachte er so stark zum Ausdruck, daß das Äußere gleichgültig wurde, als selbstverständliche Hülle notwendig zu seinem Spiel gehörte. Es war sein Geist, der die Körper seiner Gestalten baute, wie er zugleich seine eigne Erscheinung zu einem unvergeßlichen Phänomen formte.

Man hat die Augen die „Ordenssterne des Geistes" genannt. Kainz trug in seinen dunklen, Funken sprühenden Lichtquellen einen „Pour le mérite", wie ihn kein Herrscher der Erde vergeben kann. Den jähesten Wechsel der Stimmung spiegelten diese Augen wieder, erschienen stets neu in Ausdruck und Glanz. Und ebenso mannigfaltig war das Spiel des unendlich geschmeidigen, auch im Schweigen beredten Mundes, dessen Muskeln durch ein lange Arbeit des Willens geknetet und geformt waren, in wildem Ekel sich herabzogen, in tiefem Weh zuckten, im verzweifelten

Grauen sich hohl öffneten und in dem liebenswürdigsten Lächeln jubelten. Der zierliche Körper aber bewegte sich, federte in einem leidenschaftlich fortreißenden Rhythmus, gleichsam, als die Nadel des Kompaß, das Zittern und den Ausschlag seines Gemütes anzeigend. Seine katzenhafte Anmut hatte die leichte Kraft der Gazelle im Schreiten und die angespannte Wildheit des Panthers im Sprung. Er liebte die Toledaner Klingen und glich ihnen in der elastischen Biegsamkeit seines Ganges; er war ein Meister des Stoßdegens, und in seinen Bewegungen lag etwas von der blitzschnellen Gewandtheit und der vogelhaften Leichtigkeit des Florettkämpfers, der ja der Tänzer unter den Fechtern ist. Das ward am deutlichsten, wenn er als Hamlet zum letzten Gefecht antrat. Der Degen schien mit seinem Arm zusammengewachsen, die Wucht des jähen Stoßes, die Eleganz der Abwehr wurden Ausdruck seines ureigensten Wesens. „Flamme und Florett", Leidenschaft und Anmut hat Otto Brahm als das Zentrum seiner Kunst bezeichnet.

Der schöne Sinnenschein, die plastische Rundung fest auf der Erde stehender, im Erdengenuß ruhender Körper war seinen Gestalten versagt; sie waren Sehnsuchtsfiguren, Hungerleider nach dem Unendlichen, Wesen, deren Heimat in einer andern Welt ist; sie waren fast entmaterialisiert, Träger des Geistes, wenn auch nicht Geister. Das Gesicht — kein Ruheplatz schöner Gefühle, sondern die aufgeregte Walstatt steter Seelenkonflikte, durchzuckt von Blitzen, zerwühlt von inneren Erlebnissen. Der Gang, die Gesten — kein harmonisches Entfalten schöner voller Formen und Linien, sondern ein hastiges Hinstürmen, ein unruhiges plötzliches Abbrechen einer Bewegung, ein ewiges Stakkato, ein unaufhörliches Vibrieren. „Ich habe Photographien von ihm gemacht," erzählt ein Freund, „für die er scheinbar ganz stille gestanden, doch zeigte sich im Bilde deutlich diese, wenn auch minimale Bewegung, wie das Zittern der erwärmten Luftschichten über einer Flamme."

Dieses geheime von seinem Körper wie ein geistiges Fluidum ausstrahlende Leben und Sichregen schuf um ihn die Atmosphäre von Spannung, Glut und innerer Sammlung, die seine Persönlichkeit sogleich über alle Mitspieler heraushob, sie stets zum Mittelpunkt machte. Hastige Drehungen, blitzschnelle Wendungen, ein fahriges Zucken, nervöses Auffahren, ein energisches ruckweises Hin- und Herwerfen des Kopfes — all diese instinktiven Äußerungen seines Temperamentes deuteten wie in feurigen Zickzacklinien die Ungeduld seiner Nerven, die rastlose, sprunghafte Arbeit seiner Gedanken an. Sie akzentuierten das völlig neuartige Tempo seiner Kunst.

Herman Bang, der in Kainz das Abbild unserer modernen nervösen Epoche gepriesen hat, sieht in dieser zitternden Ungeduld die eigentliche Triebkraft seines Stils. „Seine Nerven zittern davon. Seine Worte haben daher ihre Hast. Daher die Blitze des Blickes, das Sichballen der Hände. Daher der ungleiche Flug seiner Rede. Die Ungeduld ist die Seele seiner Rollen. Sie ist sein Genie. In ihr liegt die unaufhörliche Quelle seines tragischen Furors. Mit diesem modernen Gefühl gießt er neues Leben in die alten Dramen.“ Und fein weist der nordische Dichter darauf hin, wie diese fiebrige Unrast im Moment des höchsten Affektes in Ruhe umschlägt, „die Ruhe der großen Ungeduldigen“. „Denn so sind sie, die stets Unruhigen, aus deren Stoff Kainz geschaffen scheint; ‚Leben oder Tod‘ stillt endlich ihre Ungeduld. In großen Ereignissen ruht ihre Seele aus. Wo Schicksale sich vollenden, da fühlen sie sich zu Hause. Da ist endlich ihre Welt und ihr Vaterland.“

So ist Kainz zum Schauspieler der „Reizsamkeit“ geworden, jenes gesteigerten, überempfindlichen Nervenlebens, das zur gleichen Zeit in Wagners Musik-Dramen, in der Kunst des Impressionismus seinen Ausdruck fand. Wichtigstes Instrument dieses andeutenden, das Flüchtigste malenden Stils waren ihm neben seiner Wortbehandlung

die Hände. Das wilde Hinunterstoßen der Arme, ihr müdes Herabhängen zeigte seinen Trotz und seine Schlaffheit, während er im Augenblick des Triumphes sie steil aufwärts in die Höhe warf wie eine hochlodernde Flamme. Seine sehnigen, reich durchgebildeten Hände, die elegant und leicht in den feinen Gelenken saßen und gesondert vom Körper ein Eigenleben zu führen schienen, wußten geistige Vorstellungen so anschaulich zu machen, daß man an dem Fingerspiel seines Hamlet wirklich „das Denken sehen" konnte. Der Wegweiser in diesem Reich der verschlungenen Gedankenwege war der Zeigefinger, der bald ein Wort kräftig unterstrich, bald eine Wendung scharf pointierte. Und wie die Hände, wie jeder Finger, so lebte alles an diesem Körper mit einer höchsten Intensität und Freiheit; alle Glieder gelöst in den Gelenken, unruhig, erregt, schlenkernd, doch beherrscht von einer besonnenen Bewußtheit; unbändig, doch gebändigt von einem stählernen Willen. Er konnte wild und rasend sich gebärden, so wenn er Julia zu dem Ehesegen des Bruder Lorenzo gierig hinschleifte, aber er fand ebenso die starre Ruhe, in dem schweigenden Zusammenbrechen Leanders beim Anblick der Hero, in Romeos Niederstürzen nach dem Tode Julias, in dem gebrochnen Hinsinken Hamlets vor dem Geist. In unvermittelten Übergängen, die auf das feinste ausgedacht und berechne waren, vollzog sich sein Spiel, toll hinstürmend wie ein Wirbelwind, jäh aufzuckend, dann müde hinschwelend, stets aber von einer elektrischen Spannung getragen, die das Knistern der Funken, das heimliche Zittern und Beben verriet.

Die höchste Leistung von Kainz war es nun, wie er für dieses Tempo seiner Gebärden einen homogenen Sprachstil schuf, wie er eine neue Art des Redens erfand. Auch dies eine rein geistige Tat, denn „der Leib des Geistes war ihm das Wort", wie Friedrich Kayßler in seiner Gedächtnisrede so schön ausführt. Ein König der Sprache war er! Schon seine Zauberstimme, ein Bariton, der in

weichster Melodie Julien auf dem Balkon sein Liebeslied sang, zugleich ein schmetternder Tenor, der den stählernen Klang klirrender Schwerter annehmen konnte, hatte einen Reichtum der Nuancierung, der die ganze Skala stimmlichen Ausdrucks umfaßte. Der Wechsel der Tonarten, der Tonhöhe, das Umkippen aus der Fistel in den tiefen Baß, dieses halsbrecherische Empor- und Herunterklettern der Stimme boten Virtuosenstücke der Zunge und des Kehlkopfes, die nur erträglich waren, weil sie einer tieferen Bedeutung dienten. „Ihm war Sprechen nicht eine sinnvolle Kette von Worten und Sätzen — ihm war Sprache ein lebendiges göttliches Chaos von Geist, das der Künstler in Elemente zu scheiden hatte — in Linien, Formen und Wesenheiten — das aber dennoch niemals erstarrte, das ewig lebendig blieb, ineinander fließend und wallend: in jedem Augenblick ein übermächtiges Ganzes.“ So mußte er erst die dichterische Form zerbrechen, um sich eine neue schauspielerische Form zu schaffen. Seine Tasso-Sprache hatte nichts von der melodischen Harmonie des Goetheschen Verses, seine Mortimer-Rede nichts von dem hohen Pathos Schillers. Das kam nicht nur von dem fabelhaften Prestissimo seiner Redekunst, die ihm eine Stelle in fünfunddreißig Sekunden zu sprechen erlaubte, während sie ein Durchschnittsschauspieler in zwei Minuten bewältigte. Doch hatte dieser fortreißende Galopp der Worte etwas Überwältigendes, Überzeugendes. Kainz konnte sein Publikum zu allem überreden, durch sein Wort alles glauben machen. Wie sein Carlos, vermochte er zu „reißen“, mächtig zu „reißen“ an den Menschenherzen. Weite Flächen seiner Deklamation ließ er im Schatten, um dann wie mit einem Scheinwerfer eine kurze Strecke zu erhellen. Statt der vielen, verwirrend gewählten Wortakzente betonte er so wenig Worte als möglich, ließ aber diese mit leuchtender Wucht hervortreten; wie Berge ragten sie aus den Wellentälern seiner Deklamation heraus. Es lag eine unerhörte Fähigkeit der geistigen Konzentration in diesem Zusammenfassen langer

Perioden, in diesem Herausheben eines einzigen Wortes. In genialer Weise übertrug er das reicher ausgeführte Gemälde des Dichters in den Freskostil der Bühne, ließ die große monumentale Linie erstehen, die den innern Gehalt der Worte unverlöschlich festhielt. Diese wahrhaft erhellenden Betonungen enthielten oft eine erstaunlich schlagende Interpretation des poetischen Sinns, gaben Kunde von der Vertiefung des Künstlers in das Werk und deuteten die tönenden Laute in die geistige Vorstellung um. Es war, wie wenn ein Anatom das Gerippe eines Körpers und damit seine eigentliche Struktur, das Geheimnis seiner Form bloßlegte.

Über dieser abstrakten gedanklichen Gliederung der Rolle, die Kainz so scharf aus der Fülle der Worte und Verse heraushob, vergaß er aber auch das blühende Fleisch der Rede nicht. Sein Sprechen gestaltete er wie Gesang und schuf in dem melodischen Durchhalten einer bestimmten Klangfarbe einen musikalischen Hintergrund, aus dem die Höhepunkte, die markanten Akzente und Nuancen deutlich hervorsprangen. So waren all seine Gestalten in die Musik seiner Rede getaucht, in einen wahren Seelengesang, aus dem einzelne Laute mit einer geradezu mystischen Klarheit und Bedeutung emportauchten. Es ist versucht worden, jenen wunderlichen Kultus, den die Romantiker und Parnassiens mit dem sinnlich-symbolischen Gehalt der Vokale trieben, in der Sprache von Kainz wiederzufinden: „Man fühlte: jeder Laut war ein Grundelement der Sprache: A war das Element der Klarheit, des Sichtbaren, des hellen Tages — U war das Element des Dunkels, Unklaren, Unsichtbaren, Unfaßbaren.“ Jedenfalls war seine Art der phonetischen Lautbildung, der Aussprache so ursprünglich, daß seine Worte wirklich etwas Elementares erhielten. Wenn er als Hamlet in dem Flöten-Gleichnis zu Rosenkranz und Güldenstern sagte: „Ihr könnt mich zwar verstimmen, aber nicht auf mir spielen,“ so lag in dem herausgepreßten „P“ von „spielen“ eine ganz un-

geheuerliche Verachtung, eine wilde Wucht des Stoßes, die die beiden Hofschranzen geradezu fortschleuderte. Ja, Kainz besaß das Geheimnis, alle Worte zu formen und in ihrem ureignen Ausdruck wiederzugeben, als wären sie noch nie vor ihm gesprochen, sondern als bildete er sie zum erstenmal im frischen Glanz und der Urkraft ihres geistigen Gehalts. So war es ihm gegeben, mit diesem wundervollen Mittel seines streng stilisierenden und doch melodischen Sprachstils alle Skalen menschlichen Empfindens zu schildern, die kurzen Momente der begeisterten Ekstase im jauchzenden Emporschwingen des Worts, die langen Pausen der müden Resignation im melancholischen Herabsinkenlassen des Tons, die schnellen Schwankungen des Zweifels und der Halbheit in dem jagenden Auf und Nieder des Taktes, in dem flackernden Wetterleuchten der Kopftöne, in den umflorten Flüsterlauten, den Seufzern aus gepreßter Brust.

Das rasche Tempo und die nervöse Beseelung, die in seinen Gesten und seiner Sprache sich offenbarten, beherrschten sein ganzes Spiel, das durchaus impressionistisch war, auf plötzliche Steigerungen, Überraschungen, auf die jähe Überrumpelung des Zuschauers angelegt, auf eine Entwicklung in schroffen Gegensätzen und Herausarbeitung des Wesentlichen. Kainz kam es wie den Meistern des Impressionismus in der bildenden Kunst, einem Whistler oder Rodin, vor allem darauf an, seinen persönlichen Eindruck konsequent durchzuführen, ohne eine allumfassende objektive Darstellung anzustreben. Er vernachlässigte manche Seiten des Stoffs gänzlich, um dafür einen einzigen Wesenszug zu einem unvergeßlichen Höhepunkt zu steigern. Auch er ließ Teile des Blocks unbehauen, um die Ewigkeit einer Geste rein hervortreten zu lassen, hüllte weite Flächen in Dunkel, um die rechte Begleitung zu einem zauberhaft leuchtenden Farbenklang zu schaffen. Wie die großen Impressionisten kam er so folgerichtig zur Vereinfachung und Stilisierung der Wirklichkeit. Impressionistisch

war in seiner Sprache die an Wagner erinnernde, leitmotivisch mitklingende Stimmungssphäre, aus der die Blitze des momentanen Eindrucks aufzuckten, war in seiner Gebärde die skizzenhafte Andeutung, der rasche Übergang aus einer Stellung in die andre. Impressionistisch war in seiner Gliederung der einzelnen Szene das Herausheben und momentane Beleuchten einer Situation, das Zusammendrängen der Wirkung in ein paar kurze Augenblicke. Wie in seiner Rede liebte er auch in der Anlage der ganzen Rolle ein langes Präludieren, ein vorbereitendes Hineilen im Prestissimo, bis er dann in einem Fortissimo haltmachte, die Peripetie wie ein Flammenzeichen auflodern ließ und den Charakter mit einem Schlage enthüllte. So als Carlos, wo sein Pathos erst in der Mitte des Stücks, in der so wichtigen und vor ihm kaum beachteten Szene mit Lerma, losbrach, so als König in der „Jüdin von Toledo“, da er die ersten drei Akte wie ein abwesender, mit der Blindheit eines erotischen Taumels geschlagener Träumer dahinlebte. Noch stärker zeigte sich die momentane Entwicklung in seinem Romeo, der zuerst wie ein blasierter, liebeskranker Phantast daherwankte und durch Julias Anblick mit einem Schlage zum glühendsten Freier und Helden erwachte. Sein Oswald war ein tief verstimmter, aber fein und vornehm empfindender Mensch, über den plötzlich und grauenvoll die Katastrophe hereinbrach; sein Franz Moor, ein öliger, geschniegelter, demütiger, ganz verächtlicher Bursche, bis das Gewissen jäh in ihm erwachte und einen dämonischen Verbrecher voll Größe erstehen ließ. Als Amadeus in Schnitzlers „Zwischenspiel“ wirkte er in jener merkwürdigen Werbeszene, da der Künstler seine eigene, ihm entfremdete Frau verführt, überzeugend durch den unerwarteten Stimmungsumschlag, den wilden Durchbruch seiner Leidenschaft. In solchen Steigerungen und Kontrastierungen kam die geistige Gewalt seines Schaffens so recht zur Geltung, die unerbittlich schroffe Größe seines Intellekts, die sich Dichtung und Bühne, den eignen Kör-

per und die eigne Stimme zum willenlosen Werkzeug geschaffen hatte, die selbst das Höchste, das sonst nur aus den Tiefen des Unbewußten blüht, sich unterworfen: die Schönheit.

* *
*

Der Herr der Schönheit! Woher kam es, daß dieser Mann mit den geringen körperlichen Mitteln, mit dem hastig nervösen Gebärdenspiel und der unausgeglichenen, hin und her flackernden Stimme Schönheit um sich breitete wie einen leuchtenden Mantel? Welches Rätsel lag in dem Wesen dieses Magiers, daß er Augen und Ohren, Hirn und Nerven ein so erlesenes Fest bereitete? Freilich, das Herz blieb kühl; das Blut stieg dem Zuschauer nicht zu Kopf und umbrauste die Sinne mit einem feurigen Taumel, sondern ein Zittern fuhr durch den Körper, ein entzückter Schauder vor diesem Triumph des Menschengeistes. Man fühlte, daß er stets „darüber stand“, über dem Werk, über sich selbst, über der schönen vollendeten Wirkung. Wie der Lenker einer antiken Quadriga kam er sich selbst vor: „Mit vier Pferden stürme ich dahin, und höchste Besonnenheit ist erforderlich, damit das Gefährt nicht unvermutet an einem Eckstein zerschellt.“ Wie seinem Körper, so fehlte auch seinem Temperament die reife starke Sinnlichkeit. Er besaß das, was einmal Fürst Pückler-Muskau „Gehirnsinnlichkeit“ genannt hat, die leidenschaftliche Begier, die drängende Sehnsucht; aber Genuß fand er nicht in sinnlicher Sättigung, sondern im intellektuellen Rausch, in den Entzückungen, die die Orgien des Gedankens bieten. Die Liebe, die er als Romeo, als Carlos, als Leander darstellte, war kein dumpfes Verlangen, kein Lechzen nach Befriedigung, sondern ein Aufleuchten aller innern Seelenkräfte, ein Versenken seines Willens in ein einziges Wesen. Am überzeugendsten stellte er gebrochne Leidenschaften dar, reflektierende Erotiker, wie Tasso oder den König Alfons. Sein Persön-

lichstes offenbarte er in der Läutrung des Sinnlichen zum Sittlichen, wenn er den Liebhaber der „Jüdin von Toledo“ in den letzten Akten mit einer Gloriole umgab, in der mächtigen Geste des physischen Ekels vor dem Weibe, das sein Hamlet so stark betonte. Etwas Asketisches umwob so viele seiner Gestalten, ein Zug ins Übersinnliche von hoher Schönheit.

Er war Aristokrat, haßte die Menge und den Geschmack der Massen, lebte einsam in einer ästhetischen Welt edler Formen und Gedanken. Diese Atmosphäre von reiner Höhenluft, erhaben über alle Niedrigkeiten der Täler, lieh jedoch seiner Persönlichkeit zugleich etwas Dünnes, Sprödes. Nirgends war Helldunkel in seinem Spiel, stets nur Helle. Und dies Licht und diese Höhe waren kein müheIos gewonnenes Geschenk der Natur, sondern der Siegespreis eines langen, stets fortdauernden Geisteskampfes. All sein Spiel war ein heißes Ringen um die Schönheit mit den blanken Waffen des Geistes. Solch Grundzug seiner Persönlichkeit prägt sich klar in seinen Dichtungen aus, in seinem kraftvoll dramatischen Saul-Fragment, in seinem schönen Helenadrama. Sie sind in der Form von kühler Reinheit und einer ernsten Blässe, in ihrem Inhalt atmen sie eine tiefe Sehnsucht nach Größe, eine strenge Abkehr von aller Wirklichkeit. So war er auch ein unversöhnlicher Feind des Naturalismus, obwohl er mancher seiner Schöpfungen zum Siege verholfen, und wie ein Symbol wirkte es nach der hübschen Beobachtung Brahms, als der alte Gottfried Hilse in den „Webern“ vergaß, den funkelnden, von König Ludwig empfangenen Diamantring vom Finger zu ziehen. Seinem unablässigen Lernen und Streben gab sich die Poesie der ganzen Weltliteratur zu eigen; im weiten Reich der Dichtung schaltete der Vorleser als souveräner Herr, wußte die epische Melodie des Homerischen Hexameters in aller Schlichtheit und Beseelung zu finden, die grandiose Wucht Cervantesschen Humors machtvoll zu gestalten, ließ seine Zunge hintanzen über

die graziösen Versspiele Gottfrieds von Straßburg und seine Stimme verklärt aufschweben in den durchsichtigen Klängen der Lyrik Rainer Maria Rilkes. Wo es galt, den geistigen Duft einer Dichtung zu offenbaren, ihre seelische Stimmung in Worten auszuströmen, da versagte er nie.

Dem großen Deklamator gelang deshalb auch jede lyrische und epische Schönheit der Dichtung auf der Bühne. Es gab Rollen, in denen sein Vortrag alles war, so bei seinem Glockengießer Hauptmanns, bei seinem Cyrano. Von seiner Darstellung des Talmirenaissancemenschen in Fuldas „Novella Andrea“ sagt Hermann Bahr, daß, als er sprach, „alle Glocken Dantes zu klingen anfingen“. Die große Erzählung Mortimers von der Fahrt nach Rom baute die Peterskirche mit der krönenden Herrlichkeit ihrer Kuppel vor unsern Augen auf. Die Bewältigung des dramatischen Elementes im Kunstwerk gelang ihm nicht so mühelos und restlos. Hier mußte er den Gehalt jeder Rolle erst in dem Feuer seines Verstandes schmelzen und zu der ihm eigentümlichen, mehr geistigen als körperlichen Schönheit umformen. Die knabenhafte Schlankheit und Geschmeidigkeit seines Leibes paßte am besten zu den jugendlichen Heldengestalten eines Carlos, Romeo, Leander, Alfons, Ferdinand, Prinzen von Homburg. Ihnen kam auch eine ungezwungene Kindlichkeit seines Wesens entgegen, eine ausgelassene Lustigkeit, nicht so aus überschäumender Kraft geboren, als aus nervös quecksilbriger Lebhaftigkeit, ein Zug, in dem zugleich der Ursprung seines Humors lag. Konnte er doch sogar als Hamlet in den Szenen mit Polonius übermütig toll sein! Diesen Jünglingen lieh er eine ephebenhafte Anmut im leichten Sprung des Ganges, im weichen Wiegen der Hüften; er gab ihnen eine gebändigte Leidenschaft, eine zarte Schwärmerei und leise Weltfremdheit, wie sie dem Menschen im purpurnen Morgenlicht des Lebens eigen ist. Wohl vermenschlichte er all diese Gestalten, die man sonst so gern

in ihrer poetischen Verklärung zu Halbgöttern emporhebt, aber er zerstörte doch allen Realismus, den man in seinem Spiel finden wollte, dadurch, daß er diese Wesen wieder über jede typische Durchschnittlichkeit zu genialen Individuen erhöhte. Romeo ward durch ihn zu einem Genie der Liebe, das sich allein in dieser Leidenschaft rein entfaltete, Carlos zu einem Genie der Freundschaft, Hamlet zu dem Genie des Denkens. So lebten, litten und kämpften sie als Übermenschen, als wahre Ritter des Geistes. Die Dürftigkeit seiner Gestalt legte ihm andrerseits einen Zug des Leidens nahe, des Schmerzes, der Sehnsuchtsqual, den er zu einer durchsichtig glühenden, unirdischen Schönheit wandelte. Nicht nur in dem mittelalterlichen Gewand des siechen armen Heinrich, des Narren Tantris glich er den ausgezehrten Menschen der Gotik, durch deren Körper die Flamme der Seele hindurchlodert, sondern auch als Orest, als Tasso, als Oswald hatte er jene spiritualistische Inbrunst, die den engen Kerker des Leibes fast sprengen möchte und emporverlangt nach himmlischen Freuden und übersinnlichen Höhen.

Sein Platz war nicht da, wo mit derben Taten um die Dinge dieser Welt gekämpft wird, sondern wo auf der geheimen Walstatt der Gedanken feindliche Triebe sich bekämpfen, geistige Konflikte tiefe Wunden ins Herz bohren. Für solche Qualen fand er Töne eines wirren Schluchzens, eines „seelischen Verblutens“, wie in dem Hamlet-Monolog: „Oh, schmölze doch dies allzu feste Fleisch. . .“ Ein innerer Zwiespalt war in sehr vielen seiner Gestalten. Er spielte meisterhaft die großen Skeptiker, die Ironiker, Zyniker und Dialektiker. Ein konsequenter Heuchler, wie sein Marc Anton, der selbst seinen aufrichtigen Schmerz noch zu einer Pose ausnutzte, imponierte zugleich durch das Verbergen seiner Gefühle und das Reflektieren über sie. Was für ein wundervoller Spiegelfechter mit Worten und Gefühlen war sein Mephisto! Das bewußte Verlachen aller Menschlichkeiten, das ironische Sichlustigmachen

über sich selbst war der Quell seines Humors, der in dem königlich sich wegwerfenden, aber auch königlich sich beherrschenden Prinzen Heinz, im kecken Küchenjungen Leon harmlos toll sich entlud und in dem boshaften Witz Richards III. oder Mephistos einen tragischen Klang annahm. Kainzens Komik suchte stets einen geistigen Ausdruck in der überraschenden Pointe, im Wortspiel, im Bonmot. Es war ein wundersam funkelnder Esprit, der ebenso in seinem Misanthropen wie in seinem Figaro Raketen sprühen ließ. Voltaires Geist leuchtete über ihm, dieser Geist des genialen Widerspruchs, der blendenden Antithese, des klaren großen Verstandes. Man wollte ja sogar in seinem Gesicht eine Ähnlichkeit mit dem Alten von Ferney finden. Was den Dichter der „Pucelle" groß gemacht, das besaß jedenfalls auch sein geistesverwandter Nachfahr: die Kunst, Ewiges in der Form eines Witzes festzuhalten.

Doch kam zu all dem noch ein Letztes, um ihn zum vollkommenen Herrn der Schönheit zu machen: die geistige Hoheit und innere Vornehmheit seines Auftretens. Die psychologische Entwicklung, die in jeder seiner Rollen zutage trat, spiegelte sich in seiner Erscheinung und umwob ihn mit der stillen Majestät des geistigen Kämpfers, der seinen Idealen sein Glück geopfert. Den schwächlichsten und haltlosesten Gestalten gab er dadurch eine ernste, stolze Resonanz, so dem Shakespeareschen Richard II., den er aus einem schlaffen Weichling zu einem in Leid geläuterten Dulder und Helden voll Größe werden ließ. Selbst dem Sterben verlieh er eine besondre Schönheit, als dem friedevollen Ende alles Kampfes, als dem einzigen Hafen, in dem die aufstachelnden und quälenden, die verführerischen und die niederdrückenden Gedanken Ruhe finden.

Wie Kainz alles äußre Geschehen und Handeln in innerliche Vorgänge umwandelte, dafür gibt wohl sein Karl Moor den deutlichsten Beweis. Er spielte diesen naiven Tatmenschen als einen Gottsucher, der an der Welt verzweifelt und erst aus dieser Verzweiflung heraus handelt. Der

Schwerpunkt seiner Darstellung lag in den ersten Akten, in der Entwicklung, die ihn zum großen Empörer, zum trotzigen Räuber machte. Selbst hier Vorklänge des Hamlet! Und Hamlet war nun die Kainz-Rolle par excellence, weil sie ganz rein in seinem Wesen aufging. Der Hamlet Kainzens war ein vom Denken Verzückter, der einen Ekel vor der plumpen groben Tat hat, die doch nie die hohe Vollkommenheit seiner Vorstellung erreichen kann. Daher feiert er im Ausgrübeln einer vollendeten Rache Triumphe des Intellekts, Feste der feinen Berechnung; er wühlt sich hinein in seine Gedankengänge, hat seine Lust am Spielen mit bunten Bildern und Pointen, ergötzt sich an Folgerungen und Visionen, die an der Grenze des Wahnsinns hinstreifen. Der Schauspieler stand hier an der Seite des größten Dichters auf der Sonnenhöhe des Genies; er durchlebte alle die Qualen und Wonnen, die das Denken im Menschen erzeugt, und offenbarte in diesem höchsten Gebild der Kunst das Höchste, das seinem Wesen vergönnt war: die liebende Erkenntnis des Alls, die unserm Geiste die Geheimnisse des Himmels und der Hölle aufschließt!

Tänzerinnen.



Camargo

Die Muse des Rokoko.

(Camargo.)

In einem seiner leidenschaftlich glühenden Jugendwerke, dem kleinen Drama „Les marrons du feu“, gibt Alfred de Musset der verführerischen Heldin, die mit ihrem Herzen und dem Leben ihrer Liebhaber ein dämonisches Spiel treibt, den Namen der Tänzerin Camargo. Selbst dem Romantiker war diese blendende Gestalt des Ancien régime, die „Muse des Rokoko“, noch so tief in die Seele eingewurzelt, daß er unwillkürlich an ihr Wesen dachte, da er das Urbild der gefährlich schönen, bitter süßen, grausam starken Frauennatur schildern wollte. Die Camargo! Die blühende, sinnlich erregte Grazie des Rokoko, die höchste Vollendung einer heute verschwundenen Kunst des Tanzes, die Glanzzeit der französischen Oper, ein Paradies heiterer Lebensschöne und toller Liebesfülle — all das und noch viel mehr ist zusammengedrängt in dem einen großen Namen. Wohl ist es stets ein Zufall der Geschichte, wenn sie in einer einzigen Gestalt die Summe einer ganzen Epoche zieht, alles in tausend Bildungen zerstreute Licht mit blendendem Glanze auf ein bevorzugtes Wesen fallen läßt. Aber es liegt doch auch ein tiefer Sinn und eine große Wahrheit in dieser nur scheinbar willkürlichen Auswahl, in diesem wunderlichen Schicksalsspiel des Ruhms und der Popularität, durch das eine besonders typische Erscheinung vor dem sonst allen gleichen Lose der Vergessenheit bewahrt wird. Denn bisweilen gelangen plötzlich die verschwiegenen Tendenzen und dunklen Strömungen einer Kultur zur Klarheit, indem sie in einem begnadeten Menschenkind den Spiegel ihres innersten Seins enthüllen. Dieser klassische Ausdruck der Louis-XV.-Zeit war die Camargo. Aus dem lieblich schimmernden Rahmen sanft geschwungener Rosengirlanden

und zierlicher Putten, den das Rokoko für das Bild des Lebens geschaffen, blickt als vollendete Verkörperung dieses Lebens das süße Gesichtchen der unsterblichen Tänzerin mit dem lockenden Lächeln.

Die Historiker, die immer gegen „Vorurteile" ankämpfen und in übergroßer Gerechtigkeit ungerecht sind gegen das Urteil der Zeiten und die Stimme der Allgemeinheit, haben gegen die sprichwörtlich gewordene Verherrlichung der Camargo ihr Veto eingelegt. „Die Aureole des Ruhms, mit der man die Camargo umgeben," sagt einer der jüngsten Historiker der Pariser Oper des 18. Jahrhunderts, Arthur Pougin, „ist eine der Ungerechtigkeiten, die in der Geschichte der Kunst nicht selten sind." Man hat heute die künstlerische Bedeutung und die eigenartige Persönlichkeit der Sallé, ihrer großen Rivalin, wieder stärker in den Vordergrund gerückt, hat gesagt, die Camargo sein „nur eine Tänzerin", die Sallé eine Künstlerin gewesen. Aber die Camargo war mehr als eine graziöse Abenteurerin der Liebe und des Tanzes. In seiner Biographie der Guimard hat Edmond de Goncourt solch eine Virtuosin der leichten Lebenskunst in entzückenden Farben gemalt, das typische Schicksal einer Theaterprinzessin des Rokoko, ein rechtes Gegenbild zu dem von Leidenschaft durchwühlten, melancholisch heißen Erleben der Camargo, der die tändelnde Heiterkeit, die oberflächliche Anmut fehlte. Aber erhält nicht die Kunst eines Watteau auch erst ihren tiefsten Reiz durch die starke Resonanz des Schmerzes, die ganz zart hineinklingt in den jubelnden Reigen, ist nicht das tiefste Buch des Rokoko, Laclos' Meisterwerk der „liaisons dangereuses", aus einem Abgrund wilden Hasses und pessimistischer Weltverachtung geboren? Nun, diese „Fürstin des Balletts", die altfranzösischem Adel entstammte, deren Mutter ein spanisches Edelfräulein war und deren Onkel im Namen der heiligen Inquisition Juden und Hexen verbrannte, war auch in ihrer Lebensführung die echte Tochter ihres großen Jahrhunderts, eine Mischung

aus heißer südlicher Leidenschaft und göttlicher Dämonie, „schäumender Wein der Champagne, in einem alten Kelchglas glühend". Der betäubende Duft ihres Seins strömte über in ihre Kunst und verklärte sie zu einer wundersamen Schönheit der beseelten Körperform.

Viele Tänzerinnen sind von den französischen Meistern des 18. Jahrhunderts gemalt, gemeißelt, gezeichnet worden; die Bilder, die Lancret von der Camargo geschaffen, sind die Apotheose der Rokoko-Ballerina par excellence. Mit einem ihrer gefeierten Menuettschritte schwebt sie heran, auftauchend aus dem koketten Rahmen einer galanten Fest- und Landschafts-Szenerie, während Musikanten und andere Tänzer im Hintergrund die Begleitung angeben; kaum den Boden berührend mit ihren rotbebänderten Schuhen, leise umhaucht von der farbigen Seidenwolke des nachflatternden Reifrockes. Auf dem herrlichen Gemälde der Wallace-Kollektion ist sie allein. Auf anderen Bildern läßt der hinter ihr erscheinende Tänzer in vollem Echo den Akkord ihrer Bewegungen weiterklingen. Aus dem wogig weiten, von Blumengirlanden umrahmten hellseidigen Rock, unter dem das starke Rot des Untergewandes vorleuchtet, blüht die enge, schlanke Korsage hervor und geht über in die vollen reichen Fleischtöne des runden Ausschnittes, über dem sich wie eine holde Zauberblüte das feine Köpfchen wiegt. Bunte Gimpen, zarte Schleifen, kleine Sträußchen überschütten Haar und Schulter und Ärmel mit blitzenden Lichtern, die wie Edelsteine aufleuchten. Die graziös gebreiteten, den Rhythmus des Tanzes zart akzentuierenden Arme sind von den Ellbogen an frei; die kleinen, vollen Hände schließen sich ganz wenig zu einer runden, eine Umarmung andeutenden Gebärde. Sie erfüllen die Forderung ihres Tanzmeisters Dupré: „Es genügt nicht, nur mit den Beinen gut zu tanzen, man muß auch mit den Armen zu tanzen verstehen." Die ganze Erscheinung aber bewahrheitet das Lob, das ihrem Körper von den kompetentesten zeitgenössi-

schen Beurteilern immer wieder gespendet wird: „Ihr Äußeres war ohne Zweifel das denkbar günstigste für ihr Talent. Ihre Füße, ihre Beine, ihre Arme und Hände, ihre Taille hatten die vollkommensten Formen und die seltenste Ausdrucksfähigkeit.“ Terpsichore selbst, die Göttin der Tanzkunst, schien zu den Sterblichen herabgestiegen zu sein, sie zu erregen, zu entzücken und zu berauschen. . . .

Marie-Anne Cuppi de Camargo wurde als Tochter eines Musikers am 15. April 1710 zu Brüssel geboren. Schon mit 16 Jahren trat sie zum erstenmal am 5. Mai 1726 mit „rasendem Erfolg“ an der Pariser Oper auf. Ihre Lehrerin Mlle. Prévost, selbst eine berühmte Tänzerin, so erzählte später der „Nekrolog“ der Camargo, unsere wichtigste und bestunterrichtete Quelle über ihr Leben, wurde eifersüchtig auf die vielversprechende Elevin und wollte sie nach dem ersten über alles Erwarten geglückten Debüt in den Reihen der Tänzerinnen möglichst verstecken. Aber der aufgehende Stern am Himmel der Tanzkunst wußte sich mit einem kühnen Wagnis seinen Platz zu sichern. In einem Höllenballett, in dem sie irgendeinen kleinen Unterteufel tanzte, fehlte plötzlich beim Beginn seines Solos Dumoulin, der Darsteller des Höllenfürsten. „Sofort eilte Mlle. Camargo, von ihrem Genie getrieben, von ihrem Platz und führt den ganzen Pas des abwesenden Tänzers mit unglaublichem Gelingen aus. Dieser kühne Streich verfeindete Lehrerin und Schülerin vollends miteinander, und da sich Mlle. Prévost weigerte, sie noch ferner zu unterrichten, übten die bekannten Tänzer Pécour und Blondi weiterhin die verschiedenen Entrees mit ihr ein, die sie zu tanzen hatte.“

Rasch wird die schöne Tänzerin, von der eine hinreißende Lebendigkeit, ein sprühendes Feuer ausgeht, zum verzärtelten Liebling des Pariser Publikums. Man spricht eine Zeitlang von nichts anderem, als von ihr und ihren Liebschaften, von ihren Extravaganzen. Die Mode beachtet gespannt ihre Toilette und richtet sich nach ihr.

Als sie den Schuh ohne Absätze einführt, eine kurze Erlösung von der Plage der Stöckelschuhe, wollen alle Damen Schuhe haben wie die Camargo, und ihr Schuster wird ein reicher Mann. Keine ihrer Rivalinnen kann sich neben ihr halten; die Sallé geht verärgert nach London, weil diese unheilige Priesterin des Tanzes und nur des Tanzes keine andre Form der Pantomime und einer stilleren Ausdruckskunst neben sich aufkommen läßt; erst als die Camargo plötzlich im März 1735 die Oper verläßt, um sich auf fünf Jahre mit ihrem Liebhaber, dem Grafen von Clermont, in die tiefe Abgeschiedenheit eines still beglückten Liebesidylls zu vergraben, kehrt die Sallé zurück. 1740 tritt die Camargo wieder auf. War bei ihrem Verschwinden der Kummer grenzenlos, so ist es jetzt der Jubel. Elf Jahre noch bleibt sie der leuchtende Stern eines Ensembles, wie es in dieser Vollendung die französische Oper wohl kaum wieder erlebt hat. In 78 Opern und Balletts erscheint sie, versucht sich auch mit Glück als Sängerin. Als sie die Bühne verläßt, erhält sie statt der gewöhnlichen Pension von 1000 Livres jährlich als eine besondere Auszeichnung 1500 und dazu noch aus der Privatschatulle des Königs einen beträchtlichen jährlichen Zuschuß. Schon daraus läßt sich schließen, daß die Camargo nicht in Armut und Elend gestorben ist, wie man lange Zeit geglaubt. Das Verzeichnis ihres Nachlasses hat vielmehr ergeben, daß sie in sehr guten Verhältnissen bis zu ihrem Tode lebte, wundervolle Juwelen, herrliches Silbergeschirr und einen großen Weinkeller besaß. In seiner Correspondance hat uns Grimm eine Schilderung des großartigen Begräbnisses gegeben, durch das die großen Herren und die kleinen Leute im April 1770 das Andenken der noch immer unvergessenen „Königin des Tanzes“ ehrten.

Als Debüt hatte die Camargo im Jahre 1726 ein von ihrer Lehrerin Prévost zuerst dargestelltes berühmtes Ballett von Rebel „Die Charaktere des Tanzes“ gewählt,

in dem in einer anmutigen Verbindung die beliebtesten Tänze der Zeit: die Courante, das Menuett, die Bourrée, die Sarabande, die Gigue, der Passe-pied, die Gavotte, Musette u. a. auftraten. Für ihre Vorgängerin und ihre Nachfolgerinnen war dies Divertissement ein Anlaß zu reichem Gebärdenspiel, zu schönen Stellungen und zu exakt ausgeführten Virtuosenstücken; für die Camargo war es nichts mehr und nichts weniger als der Anlaß zum Tanzen, denn sie bedurfte keiner pantomimischen Erklärung und Illustrierung der Tanzformen, sondern hatte „jeden Charakter des Tanzes in ihren Beinen“. Sie wollte und konnte nichts anderes als tanzen; ihr Tanz war keine Erzählung einer interessanten Geschichte und keine gelehrte Ausdeutung einer Mythologie; es war der beseelte, rhythmisch gebändigte Ausdruck einer wilden, stolzen Leidenschaft, das wundersame Schauspiel eines schönen und fühlenden Menschenwesens, das sein Innerstes hingibt in der edlen und zitternden Grazie seines Körpers. . . .

Die leuchtende Gestalt der Camargo steht am Eingang einer neuen Epoche der Tanzkunst. Erst zu Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich aus den Tanzeinlagen der Oper, die Lully in künstlerischer Form ausgebildet, ein eignes Genre herausgelöst: das Ballett; und zu der hoch aufblühenden Freude am Tanz, die das Rokoko charakterisiert, war ein anderer gewaltiger Reiz hinzugetreten: die Freude an der Frau. 1681 war in dem Lullyschen „Triomphe de l'Amour“ zum erstenmal eine Tänzerin erschienen: die erste Balletteuse. Die Tänzerin wird nun zum Mittelpunkt der neuen Kunstform, um die Grazie und Sinnlichkeit ihre bunten Kränze schlingen. Der Triumph des Tanzes beginnt und erreicht in der Zeit und in der Erscheinung der Camargo seinen Höhepunkt. Alles tanzt und man tanzt alles. Bald erheben die Ästhetiker bedenklich-drohend ihre Finger und schütteln die Köpfe über die allzu große Ausdehnung des Tanzes, der Oper und Schauspiel zu verdrängen droht. Die Tragödie, die Feerie,

die Posse, sie werden in Balletts umgesetzt, sie müssen sich einer vollendeten Tanztechnik anpassen. Denn die Kunst besteht in der rein tänzerischen Vollendung, in der Brillianz der Schritte, in der Leichtigkeit der Beinbewegungen. Nach dem eleganten Theoretiker dieser klassischen Tanzkunst, Cahusac, besteht der Tanz „in einer Entfaltung schöner Körperverhältnisse, in einer großen Präzision bei der Ausführung der Figuren, in viel Grazie beim Ausbreiten der Arme, in einer höchsten Leichtigkeit bei der Durchbildung der Tanzschritte.“ Über all diese Fähigkeiten verfügt die Camargo in der Vollendung. „Niemals hat jemand wieder so schöne Menuettschritte gemacht wie sie,“ schwärmt Castil Blaze von ihr, „am Rande der Rampe entlang, von einer Seite der Bühne zur andern, erst von links nach rechts und dann wieder zurück von rechts nach links!“ Berühmt waren ihre Entrechats, jene heute noch beliebten Sprung-Pas, die sie erfand und die bekanntlich in dem mehrfachen Zusammenschlagen der Füße und Waden während des Hochspringens bestehen. Eine Beseelung, eine Verlebendigung und Vermenschlichung der Tanzschritte ging von ihr aus. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Voltaire von der Camargo gesagt hat: „Sie war die erste, die wie ein Mensch getanzt hat.“

Vorher waren die Kunsttänze zumeist gemessen, feierlich, würdevoll gewesen, im Einklang mit den höchst majestätischen und beherrschten Leidenschaften und Gefühlen der vornehmen Götter und Helden, die in der französischen klassischen Tragödie und Oper auftraten. Schwerfällig, gebauscht, schleppend lang waren die der Barockmode angepaßten Kostüme. Auch hier brachte das Auftreten der Camargo eine Änderung. Sie emanzipierte sich möglichst von den plumpen Allegorien und grotesken Ornamenten, mit denen die Tänzerinnen in ihren Verkleidungen als Wolken, Flüsse, Länder, Winde usw. ausgestattet wurden, und trug nur kokette Schleifen, Bänder und ganz persönlich gewählten Schmuck. Die Büste war zwar noch eng

gepreßt in die Korsage, die Hüften verbarg der Panier, aber eine Befreiung der Beine ging von ihr aus, der bisher unter dem Gewand versteckten Beine, die nun erst die eigentliche Sprache der Choreographie zu reden begannen. Nun konnte man die Füße der Tänzerinnen bis über die Knöchel sehen, wenn auch freilich die kurzen Röckchen unserer Balletteusen noch länger als ein halbes Jahrhundert auf sich warten ließen, konnte diese lebendigen, charakteristisch lebhaften Schrittfolgen beobachten, die „Wirbel" und „Kabriolen", all die „Gigottagen", die „Zappeleien", wie spöttisch die Tänzer der alten feierlichen und strengen Schule sagten, die Sprünge und Kunststückchen der Beine, in denen „cette admirable gigotteuse, grande croqueuse d'entrechats" unerreichte Meisterin war. Durch die Camargo wird die Stimmung des Tanzes eine erregtere, leidenschaftlichere, aufgewühlte; eine impressionistische Unruhe und Verve erfüllt das Ballett: die Linien werden zuckend vom Leben, nervös; von pikanter Unregelmäßigkeit die Formen. Aus einer hieratisch starren Sphäre wird der Tanz zu irdischer Lust und Wonne erlöst, von rasch pulsendem Blut und sprühendem Feuer durchbebt. Ein magischer Zauber geht von ihr aus: Die Camargo tanzt zum erstenmal als Mensch, als liebeatmendes, verführerisch lockendes, sich leidenschaftlich hingebendes Wesen, als Weib!

Es ist das Siegreiche, das Ewige und Unvergängliche in dieser Tänzerin, daß sie der gewaltigsten Macht, der der Frau, die seitdem die Tanzkunst völlig beherrscht, zum Triumphe verholfen hat. Daraus erklärt sich der berückende Zauber, der sogleich von ihr ausging und noch heute ihr Bild in einem strahlenden Schimmer der Anmut, in einem faszinierenden Blitz des Dämonischen erscheinen läßt. Wie sie in der Geschichte des Tanzes sich ganz allein aus dem Ensemble heraushebt, ihren Partner und die Mittanzenden nur als Staffage behandelt und nichts anderes tanzt als sich selbst, so steht sie auch in ihrer Zeit, deren stärkster Ausdruck sie war, dominierend und allein da. Die

Zeitgenossen verglichen sie gern mit ihrer großen Rivalin, der Sallé, die aber bereits völlig einer andern Epoche der Tanzgeschichte angehört und die Reformen Noverres einleitet. Wollten wir sie heute mit verwandten Erscheinungen zusammenstellen, würden als die Typen der reinen Tänzerin, die nur mit den Mitteln ihrer Kunst wirkt, etwa Fanny Elßler oder die Pawlowa neben ihr zu nennen sein. In den begeisterten Epigrammen und Lobgedichten der Zeit finden wir unendliche Bewunderung, aber wenig, was für die Camargo charakteristisch ist; unter den Ästhetikern war der wichtigste, Noverre, gegen sie eingenommen, weil sie die große Vertreterin einer Kunst gewesen, die seine Reform bekämpfte. Er spricht ihr die eigentliche Grazie, die von ihm gepredigte Grazie des Ausdrucks, ab, aber ihren Tanz nennt er „lebendig, leicht, voll Heiterkeit und Glanz". Mit der Kennermiene des Tanzmeisters erwähnt er die jetés-battus, die Royale, den Entrechat coupé sans frottement, alle diese heute vergessenen, damals bejubelten Sprungschritte, die sie mit einer göttlichen Eleganz ausführte. „Mlle. Camargo hatte Geist; sie bediente sich seiner, indem sie sich ein unruhiges, bewegtes, lebendiges Genre erwählte, das den Zuschauern keine Zeit ließ, die Fehler ihres Tanzes zu beachten und zu zergliedern." Das irrlichterierende, wild sich entladende, mit der Notwendigkeit einer Naturmacht losbrechende Element ihrer Kunst schien auch anderen Theoretikern manches zu verbergen, was nicht nach Regel und Gesetz sei. „Ihre gefährlichen Sprünge und seltsam momentanen Bewegungen ließen einen über die Zusammensetzung und Bildung der einzelnen Tanzschritte gar keine Klarheit gewinnen," meinte ein pedantischer Choreograph.

Ihre geheimnisvoll wirksame, ganz auf der Magie der Persönlichkeit beruhende Kunst entzog sich eben der Analyse der Theoretiker; sie enthüllte sich nur dem unbefangen aufnehmenden Genuß, dem Enthusiasmus der Dichter. Zahllos sind die pikanten Epigramme, die vielstrophi-

gen Hymnen, die für die Camargo geschmiedet wurden; ein Meisterwerk ist nicht darunter. Die einen finden nur zu rühmen, daß sie so hoch gesprungen wie niemand sonst. Die andern unterwerfen sich dem Unergründlichen, dem Bezwingenden, das sie über jede andere Tänzerin hinaushebt. Hardouin, der in einem Gedichte die Camargo, die Sallé und die Roland miteinander vergleicht, ruft zum Schlusse aus, wäre er der Schäfer der Mythe, der Königssohn Paris, der den goldenen Apfel zu spenden hätte, etwas Gewaltiges, Wundersames würde ihn zwingen, die kühnen Pas, den edlen und wilden Tanz der Camargo zu krönen. Voltaire hat in einer berühmten, immer wieder zitierten Strophe die Camargo und die Sallé nebeneinandergestellt:

Ah! Du Camargo, wie bist du entzückend,
Doch die Sallé, ihr Götter, ist berückend;
Wie sind deine Schritte leicht und wie die ihren zart!
Unnachahmbar bist du und sie ist unerreicht:
Wie der Nymphen Sprung ist deine Art,
Doch der Grazien Tanz der ihre gleicht!

Als schöne und schlanke Diana-Venus, von leichtfüßigen Dryaden umsprungen, selbst die kühnste und gewandteste in Hain und Flur, von liebegirrenden Tauben umflattert, unendliche Glut und Sehnsucht entfachend, so lebt und herrscht die Camargo in der galanten Dichtung und der reich bevölkerten Mythologie ihrer Zeit — als die Muse des Rokoko.



Mit Genehmigung von Plon-Nourrit & Cie
nach einem Pastell von La Tour.

Marie Sallé

Eine schöne Seele.

(Sallé.)

Marie Sallé, die Begründerin der modernen Pantomime, ist lange Zeit in der Geschichte der Tanzkunst nicht mehr gewesen als die „Rivalin der Camargo"; sie lebte nur noch fort in dem erborgten Lichte dieses verführerisch strahlenden Sternes, als Trabant der glänzendsten Sonne, die je im Reich der Terpsichore geleuchtet. Fragt man nach Gründen dieser historischen Ungerechtigkeit, die den Ruhm der einen so schnell erbleichen ließ, während sie den der andern mit leuchtendem Schimmer umwob, so bleiben, sieht man von dem unberechenbaren Spiel des Zufalls ab, doch einige wichtige Momente der Erklärung übrig: Einmal war die Sallé tugendhaft; ja ihre Tugend war das erstaunlichste unter den „vier Wundern der Pariser Oper", die ein geflügeltes Wort aufzählte: die Stimme der Mlle. Lemaure, das Bein der Mlle. Mariette, die Kniekehle des Tänzers Dupré — und die Tugend der Mlle. Sallé. Das Leben einer Tänzerin aus dem 18. Jahrhundert ohne jede Liebesgeschichte, ohne den geringsten Skandal! Das klang wie ein Mythos und war jedenfalls eine langweilige Sache, der man nicht viel Aufmerksamkeit schenkte. Zu dieser Abnormität der Sallé — die man heute als eine sexualpathologische Veranlagung zu erklären versucht — kam ihre bizarre, eigenwillige, Späteres vorausnehmende Kunst, ihre Stellung gegen ihre Zeit und den Stil dieser Epoche, die viele ihrer Handlungen als launenhaft, willkürlich, ja unbegreiflich erscheinen ließ. Sie teilte das Schicksal aller Vorläufer, daß sie durch glücklichere, sieghaftere Nachfolger verdrängt wurde, in Vergessenheit verfiel, als ihre Ideen triumphierten. Die von Noverre durchgeführte und literarisch begründete Reform des Tanzes hat sie durch ihre Tat vorausgenommen; sie hat als erste den

klassizistischen Stil in die Bewegungskunst eingeführt, ist die Bahnbrecherin auf dem Gebiet der Pantomime geworden, auf dem ihr die Hamilton und die Hendel-Schütz, und als entarteter Spätling zuletzt Isadora Duncan gefolgt sind.

Als Tochter eines herumziehenden Springers und Budenbesitzers wurde Marie Sallé ums Jahr 1707 geboren; ihre ganze Familie gehörte zu den „Fahrenden". Da sie so ein echtes Schauspielerkind war, in dem Treiben der Jahrmarktsbühnen aufwuchs und in ihrer Jugend das Nomadenleben der Stegreifkomödianten mitmachte, fühlte sie sich früh heimisch in jener wunderlichen Theaterwelt, in der noch Oper, Schauspiel, Ballett und Zirkus untrennbar verbunden waren, der Sänger ein Clown, der Tänzer ein Akrobat sein mußte und die Kunst der Beine mit der der Stimme und der Sprache eng verschwistert war. In der Bude ihres Onkels Francisque, des braven Harlekin auf dem Jahrmarkt von Saint-Germain, ist die kleine Marie schon mit 11 Jahren aufgetreten, zusammen mit ihrem hochbegabten, früh verstorbenen Bruder, und hat dann die ersten Erfolge in London errungen, von wo sie 1727 mit 20 Jahren nach Paris als vollendete Künstlerin zurückkehrte. Die Sänger- und Tänzerschar der Großen Oper, in deren Mitte sie nun als eine glänzende Erscheinung ihr Talent entfaltete, bildete damals „eine kleine Republick von etwa 200 Personen" für sich, die unter dem Schauspielervolk eine vielbegehrte Ausnahmestellung einnahm, große Privilegien, auch in ihrer Stellung der Polizei gegenüber, besaß und sich pekuniär vorzüglich stand. Von den zehn Solotänzern erhielten die beiden ersten 1000 Livres, von den zehn Solotänzerinnen die beiden ersten 900. Ein Jahr nach der Camargo, am 14. September 1727, tanzte die Sallé ihr Debüt und gefiel außerordentlich.

Während die Camargo sich sogleich zu der großen Tänzerin und Lehrerin der älteren Schule, Mlle. Prévost, in einen strengen Gegensatz gestellt hatte, nahm die neue

Debütantin die feine, gehaltene, graziös ausdrucksvolle Tradition des klassischen Stils auf und formte sie ganz allmählich nach ihrer Persönlichkeit um. Bald erscheint sie im Solotanz neben der dämonischen Spanierin und wird um ihrer „Zartheit und Grazie, ihres edlen Anstandes und ihrer runden Linien“ willen gepriesen. Doch zugleich drängt sich auch der unversöhnliche Gegensatz zwischen den beiden Tänzerinnen auf: die eine voll Wildheit und verzückter Ekstatik, die andre voll sanfter Hingebung und beherrschter Anmut, die eine dramatisch erregt, die andre lyrisch schmelzend, die eine in einem schönen Feuer glühend, die andre von einer Rosawolke weicher Zärtlichkeit umhaucht. Die stille Priesterin der Tanzkunst weicht der leidenschaftlichen Bacchantin: schon 1730 geht die Sallé nach England, wo sie ihre frühesten Triumphe feiern sollte. Die hinreißende geniale Naturbegabung ihrer Rivalin, der sie vor dem Geschmack des Publikums und dem Willen des Direktors unterliegt, befestigt diese starke Frau nur in ihrem Streben nach einer reinen Durchführung ihrer künstlerischen Ideen, die immer klarer und stärker in ihr werden.

„O du, junge Sallé, der Terpsichore Kind,
Die zwar Paris verschmäht, doch die ganz London ehrt!“

ruft ihr damals Voltaire zu, und ihr über den Kanal dringender Ruhm erweckt in den Parisern die Begier, sie zurückzugewinnen. Sie wird schon 1731 wieder an die Oper engagiert mit dem Riesenhonorar von 2000 Livres jährlich und glänzt bald neben der Camargo, deren Ruhm sie sogar kurze Zeit überstrahlt. Es ist ein Höhepunkt ihrer äußeren Erfolge. Ihre unnahbare Tugend, ihr strenger, keuscher und doch von süßer Zärtlichkeit beseelter Adel des Wesens weben um ihre Stirn den weißen verklärenden Schleier der Vestalin:

„Ach, unbekannt ist ihrer Tugend des Liebesgottes heißes Mahnen,

Das Feuer strahlt aus ihren Augen und rühret nicht
ihr Herz.
Man seufzt und fühlet doch: dies Sehnen gilt Dianen,
Die nur der Venus Züge lieh zum Scherz."

So singt Voltaire von ihr, und ein verloren gegangenes Bild Lancrets stellt sie — wie unähnlich dem Porträt der Carmargo! — dar, wie sie mit andächtig erhobenen Armen, den Kopf in einer leisen Schwärmerei geneigt, mit gelöstem Haar aus der Säulenhalle eines Tempels tritt, in dessen Mitte ein Standbild der bogenbewehrten Artemis steht.

Doch wieder läßt sie 1733 eine Laune auf alle Triumphe verzichten! Sie ist angeekelt von der Sphäre, die sie umgibt, von der Absurdität vieler in die Opern eingelegter Balletts, von der Steifheit der vorgeschriebenen Pas, der anbefohlenen Kostüme, vielleicht auch von dem Liebestreiben, das hinter den Kulissen herrscht, da die Tänzerinnen allgemein, wie der Marquis d'Argens sagte, „die Tugend als ein nie betretenes Land ansahen". Ein Jahr lang lebt sie nun unabhängig, der freien Ausbildung ihres eigenen Tanzstils sich widmend, und als sie dann in London wieder auftritt, tanzt sie in einem von ihr geschaffenen Kostüm, in Pantomimen, die sie selbst komponiert hat. „Sie hat es gewagt," so wird aus London den erstaunten, entsetzten Parisern gemeldet, „in ihrem Auftrittsstück des ‚Pygmalion' ohne Panier zu erscheinen, ohne Korsage, ohne Reifrock; mit flatternden Haaren, ohne jeden Kopfputz; sie zeigte sich vielmehr bekleidet mit einer einfachen Robe aus Musselin, mit der sie nach dem Muster einer griechischen Statue drapiert war." Sie hatte nun auch einen Komponisten gefunden, dessen Musik den vollen Akkorden ihrer schönen Seele entsprach und ihr die Entfaltung ihrer ganzen reichen Malerei von Gefühlen gestattete: in Händels Tönen lebte sie sich aus. Der große deutsche Komponist hatte sich damals mit dem Direktor der Oper verfeindet und war zu dem neu eröffneten Theater von Covent-

Garden übergegangen, an dem die Sallé auftrat. In dem Prolog seines „Pastor fido“ erschien sie als Terpsichore und dann auch in anderen Werken. Hatte sie vorher die Londoner in einen Taumel der Begeisterung versetzt, hatten sie ihr Börsen und Guineen auf die Bühne geworfen, die wie Bonbons in Banknoten gewickelt waren und von ihren als Satyrn verkleideten Partnern in Säcken fortgeschleppt wurden, so ward ihr nun ihr Publikum untreu. Das leidenschaftliche Menschentum, das sie in Liebe und Haß durch ihre Gesten ausdrückte, erschreckte mehr, als es entzückte. Schließlich ließ sie sich in ihrer Begier nach dramatischer Darstellung dazu hinreißen, als Mann aufzutreten — ein Verlangen, das geniale weibliche Naturen ja so oft überfällt — und erlitt eine vollständige Niederlage. Sie, die nur auf der Höhe des Ruhmes nach dem undankbaren Paris zurückkehren wollte, kommt gedemütigt wieder und — wird mit Jubel aufgenommen. Die Camargo hatte damals die Bühne verlassen und das neue Debüt der Sallé im August 1735 ist das große Ereignis von Paris.

Vier Jahre lang hat sie nun als erster Stern der Oper gestrahlt und ihrer Kunst einen kurzen Sieg im „Zentrum des Geschmackes“ errungen, der allerdings durch die Rückkehr der Camargo und ihre jahrelangen Triumphe verdunkelt, in seiner Wirkung hinausgeschoben wurde. 1739 nahm sie ihren definitiven Abschied von der Bühne und zog sich mit einer bescheidenen Pension ins Privatleben zurück; ihre Kunst aber übte sie für sich immer weiter aus, war in ihren Exerzitien unermüdlich und trat auch noch ab und zu auf, um in engerem Kreise ein Fest des Königs, eines hohen Herrn oder auch eines reichen Bankiers zu verschönern. Ein Bild aus der Zeit nach ihrem Rücktritt vom Theater, von 1741, ein schönes Pastell La Tours, zeigt eine klug dreinschauende, gewinnend lächelnde Frau in einem einfachen Häubchen, die Hände mit den feinen Gelenken übereinandergelegt und in

den Spitzenmanschetten verborgen, im Lehnstuhl anmutig-behaglich, doch elegant und straff aufgerichtet; nichts von der früheren Tänzerin, sondern ein reifer, in sich vollendeter Mensch, der sein Herz ohne Haß vor der Welt verschließt und getrost der Nachwelt eine gerechte Würdigung seines Schaffens und Strebens anheimstellt.

Als Noverres berühmte „Briefe über die nachahmenden Künste im allgemeinen und den Tanz im besonderen" 1760 zu erscheinen begannen, lag die Sallé schon vier Jahre vergessen unter der Erde. Der Ruhm einer Tänzerin verfliegt schnell; aber die Geschichte darf konstatieren, daß es ihr Geist und ihr Andenken waren, die in der großen Tanzreform über die Kunst der ebenfalls schon längst nicht mehr tanzenden Camargo triumphierten. Die kurze Zeit ihres Auftretens war nicht umsonst gewesen: sie hatte die Stellung der Pantomime in der Theatergeschichte begründet und einen neuen Ausdrucksstil geschaffen. Noverre hat von ihr, wie er selbst bekennt, entscheidende Anregungen empfangen; er sah sie zwar nicht mehr auf der Bühne, aber er verkehrte viel mit ihr und beobachtete sie bei den täglichen Übungen, die sie, keinem wankelmütigen Publikum zu Gefallen, sondern zur Erbauung ihres Herzens, zur höheren Ehre und Vervollkommnung ihrer Kunst, in ihrem Zimmerchen vornahm. Ihr Tanz war wirklich das Bekenntnis einer schönen Seele, das heiße Gebet einer frommen und harmonischen Natur. „Sie besaß nichts Blendendes," schreibt Noverre, „aber sie ersetzte all den heutigen Tand und Flitter durch einfache und rührende Grazie; fern von jeder Ziererei, war ihr Gesichtsausdruck edel, geistvoll und unendlich sprechend. Ihr hingebender (voluptueux) Tanz wurde mit ebensoviel Feinheit wie Leichtigkeit ausgeführt; nicht durch schwierige Pas und Sprünge sprach sie zu Herzen." Es war „die beredte Harmonie des Blicks, der Gebärde und des Tanzes", die an ihr einzig wirkte, wie ein zeitgenössisches Epigramm rühmt. Die mühelose ätherische Schwungkraft ihrer Pas wird mit

dem Fluge eines Vogels verglichen, „der dem Zephirwinde entflieht, der ihn verfolgt“; von ihren Bewegungen beim Tanz singt ein Lied: „Deine Arme, reizende Verführer, berücken, ergreifen die Zuschauer; deine hingebenden, so wohl beherrschten Bewegungen sind Leidenschaften.“ Aus ihren seelenvollen Augen strahlt die Rührung eines empfindungsreichen Gemüts.

In ihrem ganzen Wesen und Stil repräsentiert so die Sallé eine allgemein erst später auftretende Kulturerscheinung des endenden Rokoko, die Sentimentalität, die Empfindsamkeit, die Rousseau so wahr geschildert, die Greuze so kokett gemalt hat. Wie in der Art ihrer Kunst, war sie auch in der Äußerung ihrer Gefühle der Zeit voraus. Als ein fremdartiges Phänomen steht sie in ihrer Umgebung, deren wirkliches Sein die Camargo verkörperte. Ihre Stärke war der Pas de deux, nicht der Solo-Pas. Sie bedurfte eines mitfühlenden Wesens, um zu tanzen; so liebte sie es, einen Partner zu haben, der ihren eigenen Empfindungen antwortete, während die Virtuosinnen des Einzeltanzes am liebsten allein auftraten, keinen Widerhall ihres Seins erwecken wollten. Auch das Gewand soll bei ihr zum Ausdruck des Gefühls, zum Echo des Körpers werden. Darum wählt sie als erste lose antikisierende Draperien und nimmt damit schon die Elemente der klassizistischen Tanzkunst voraus, die erst um 1800 blühte. Sie gibt zugleich allmählich den eigentlichen Tanz, die festgelegte Folge von Schritten und Figuren, die gebundene Form der Rhythmik, ganz auf und wendet sich der von ihr frei geschaffenen Pantomime zu, die ihr unbegrenzte Möglichkeiten der Darstellung bietet. Schon als Kind hatte sie auf der Stegreifbühne gelernt, daß die Gebärde der wichtigste Ausdruck der Handlung ist; nun gestaltet sie sich ein vollkommenes Drama ohne Worte aus, in dem die Geste allein herrscht. Sie erfüllt bereits Noverres Forderungen: „Handlung und Bewegung in die Szene, Ausdruck in den Tanz zu legen“. Nicht die Beine allein sollen sprechen,

wie bei der Camargo, sondern der ganze Körper, die suggestive Gebärde!

Was für Wunder die Sallé mit dieser befreiten und gesteigerten Form des ganz in den Dienst des Dramas gestellten Tanzes zu erreichen vermochte, zeigt etwa die ausführliche Schilderung ihres Spiels im Pygmalion. Wie die starre Statue erwacht, erwarmt, erst von schnellem Blute durchpulst, dann von junger Schwärmerei beseelt wird, wie sie vom Sockel herabsteigt, tastend den Boden berührt, einige Tanzschritte versucht, allmählich zur Leidenschaft heranwächst und schließlich in der hingebenden Zärtlichkeit ihrer Bewegungen ihre ganze Seligkeit ausströmen läßt — das wurde von den Zuschauern als Offenbarung einer ganz neuen, bisher noch nie erlebten Kunst aufgenommen. Während ihrer letzten Zeit an der Oper gab sie noch stärkere Beispiele ihres Könnens. Cahusac hat ihr Spiel als verschmähte Odaliske in dem sonst recht faden Ballett „Das galante Europa“ festgehalten. „Man las auf ihren Zügen einen ewigen Wechsel von Hoffnung und Angst. Aber als der Sultan der Favoritin das Taschentuch zuwirft, geht plötzlich mit ihr eine jähe Veränderung vor. Sie stürzt in einer so wilden Verzweiflung ab, wie sie nur der qualvolle Ausbruch einer zu Tode verwundeten Seele hervorruft.“ Wenn sie als Hebe in dem Ballett „Castor und Pollux“, in einer ihrer Abschiedsrollen, das harte Herz des spröden Pollux durch eine liebeglühende Verführung zu rühren suchte, wenn sie, Verzweiflung im Herzen, angstvoll nach dem Unerbittlichen blickend, mit aller herzzerreißenden Anmut um Erhörung flehender Liebe ihm noch eine Gavotte vortanzte und dann zusammenbrach, als er sich abwendet, da lag in ihrem Tanz alle Tragik des verschmähten, in seinem tiefsten Fühlen verwundeten Weibes, wie in der Phädra des Euripides und des Racine . . .

Ja, man durfte sie die Tänzerin der Leidenschaften nennen: Sallé l'enchanteresse, die Zauberin!



Marie Taglioni

Die Tänzerin der Romantik.

(Taglioni.)

Das Ideal der Tanzkunst, wie es Herder im „Vierten kritischen Wäldchen“ so wundervoll aufgestellt hat, ist ein vereinter Ausdruck aller Künste des Schönen. „Von der Bildhauerkunst entlehnt sie schöne Körper, von der Malerei schöne Stellungen, von der Musik innigen Ausdruck und Modulation: zu allem tut sie lebendige Natur und Bewegung hinzu — sie ist eine Vereinigung alles Schönen, als Kunst, lebendige Bildhauerei, Malerei, Musik und alles zusammengenommen — stumme Poesie.“ Doch dieses hohe Musterbild des Tanzes findet in der geschichtlichen Entwicklung höchstens durch die Orchestik der alten Griechen eine Verwirklichung, während in den Stilen, wie sie die neuere Tanzkunst ausgebildet hat, diese harmonische Entfaltung und Vereinigung aller Schönheitsformen nicht auftritt, sondern bald die Elemente der einen, bald die der andern Schwesterkunst überwiegen. So herrscht im Tanz der Renaissance und des Barocks die statuarische Würde vor, die Schwere eines fast architektonischen Aufbaus von Körpermassen; im Rokoko triumphiert ein farbig bewegtes, malerisch freies Prinzip, das seine höchste Ausprägung in dem leidenschaftlichen Gliederregen der Camargo erhält. Die beiden großen Tänzerinnen der Rousseau-Epoche und der Biedermeierzeit, die Sallé und die Fanny Elßler, betonen eine schöne Plastik der Bewegung. Der Romantik aber bleibt es vorbehalten, den Tanz in die romantischste aller Künste, die Musik, aufzulösen und jede klare Linien- und Formenwirkung zu verbannen. In Marie Taglioni ersteht eine Künstlerin, die das Wunder vollbringt, die körperlichste, ganz an die Welt des Wirklichen und Seienden gebundene Schönheitsform des Tanzes in die magisch dämmernde

Sphäre des Ahnungsvollen, Nebelhaften, gestaltlos Phantastischen zu erheben.

Die große Umwertung aller Werte, die der romantische Geist in der Kultur Europas heraufführte, drang auch in das Ballett ein, das die frivole Anmut des 18. Jahrhunderts als ihr liebstes Kind angesehen hatte. Die ausgelassene Terpsichore ward zur Nonne, legte weite wallende Gewänder über die kurzen Ballerinenröckchen, faltete züchtig die Hände und umgab sich mit einem schwärmerischen Glanze ätherischer Unschuld und melancholischer Himmelssehnsucht. Während man bisher die jungen Mädchen sorgfältig vor dem Anblick der üppig sinnlichen Bühnentänze behütet hatte, wurde nun das Ballett zur hohen Schule edlen Anstandes, feiner Bildung, in die König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und König Max I. von Bayern mit Vorliebe ihre jungen Prinzessinen führten. Liest man die Berichte über Balletts aus dieser Zeit, so glaubt man beinahe von religiösen Zeremonien zu hören. Gefühle und Gedanken werden ausgelöst, „die nichts Irdisches an sich tragen". Von der profanen Erde ist die Tanzkunst in den Himmel emporgehoben, wo sie „unsre grobe Natur beschämt". Reinheit, Keuschheit, Ekstase, Spiritualismus und Metaphysik werden mit den Fußspitzen ausgedrückt, in Balletts, die „einen andächtigen und sinnreichen Inhalt haben". Das Christentum, dessen Triumph Novalis in seinem folgenreichen Aufsatz der „Europa" verkündigt, hat auch in der Tanzkunst seinen siegreichen Einzug gehalten.

Die Zauberin, die alle teuflische Lust so radikal aus dem Ballett heraustrieb und den mystischen Weihrauch der Kirche, die fromme Andacht hineinfluten ließ, war Marie Taglioni, die große Rivalin der Fanny Elßler, die neben ihr steht, wie die himmlische neben der irdischen Liebe auf Tizians Werk, und deren zartes, wie von Goldgrund sich überirdisch abhebendes Gegenbild August Ehrhard in seiner Elßler-Biographie der Heldin eindrucksvoll zur Seite gestellt hat. Die Taglioni stammt aus einem Tänzergeschlecht,

das, wie das der Vestris, der Bühne eine ganze Reihe hervorragender Künstler und Künstlerinnen schenkte. Ihr Vater war der Ballettmeister Paul Taglioni, dessen Schwester Luise bereits an der Pariser Oper des ersten Kaiserreiches geglänzt hatte; ihre Nichte, ebenfalls eine Marie Taglioni, wurde der Star der preußischen Bühne und das Entzücken Berlins ums Jahr 1860. Ihr Vater war aus seiner Heimat Mailand an das Stockholmer Theater verschlagen worden und wurde in dieser nordisch nebelhaften Umgebung von jenem Märchenduft der Romantik ergriffen, der in den Sagen Tegnérs, den Visionen Oehlenschlaegers die Natur mit mythischen Fabelwesen, mit Elfen, Nixen, Trolden, mit Geistern in Fels, Baum und Wassern bevölkerte. Wie aber sollte die Tanzkunst, die bisher die sehr sinnenfrohen Abenteuer antiker Göttinnen, die üppigen Spiele verliebter Nymphen dargestellt hatte, dieses schemenhafte, zwischen Himmel und Erde sehnsüchtig schwebende Treiben der Elementarwesen ausdrücken, wie ihrer luftigen Existenz, ihrem Weben und Wogen in Nebel und Nacht Gestalt verleihen? Diese geheimnisvolle Sphäre eines übersinnlichen Geisterspuks war ja bisher dem Tanz völlig verschlossen gewesen. Paul Taglioni wußte durch unnachsichtige Strenge, durch unablässige Dressur und Übung seine Tochter zur hinreißenden Interpretin dieses zaubervollen Zwischenreiches zu machen, in dem jede Gebärde ein Mysterium ahnen läßt, jeder Schritt, von der Erdenschwere befreit, in die Lüfte zu entgleiten scheint, wo aus der ganzen Gestalt ein Drang nach oben, eine Sehnsucht nach Erlösung, ein Flügelrauschen der Unendlichkeit hervorklingt. Zunächst verlieh er ihren Pas eine bis dahin unerhörte Leichtigkeit; die Spitzen und Sohlen ihres Fußes berührten kaum den Boden. Auf einer dünnen Gipsschicht mußte sie des Nachts ihre Übungen machen und durfte kaum ihre Spuren hineindrücken. Man erzählt eine Anekdote von einem Herrn, der unter den Taglionis wohnte und liebenswürdig hinaufsagen ließ, die Tänzerin möge

sich nicht etwa aus Furcht, ihn im Schlafe zu stören, von ihren Exerzitien abhalten lassen. Der Vater war ob dieser „Beleidigung“ außer sich: „Sagen Sie diesem Herrn,“ schrie er, „daß ich, ihr Vater, noch nie den Schritt meiner Tochter gehört habe; an dem Tage, an dem dies geschähe, würde ich sie verfluchen!“

Das fast körperlose Vorüberhuschen, das vergeistigte Entschweben, die verschwimmende Unbestimmtheit ihrer Gesten, all das war auf das feinste zu ihrer äußeren Erscheinung abgestimmt. Durch den berückenden Reiz des Körpers, der so vielen Tänzerinnen ihre stärkste Schönheit gibt, konnte nämlich die Taglioni nicht wirken. Sie war von der Natur recht stiefmütterlich behandelt worden; wenn sie auch nicht gerade bucklig war, wie oft behauptet worden, so hatte sie doch einen hohen gewölbten Rücken; ihre Brust war schmal, der Oberkörper kurz; Arme und Beine dagegen waren unverhältnismäßig lang. Aus dem klugen, aber unschönen Gesicht stach die lange, spitze Nase unheimlich hervor. Überhaupt lag etwas Gespenstisches in dieser unsymmetrisch bizarren Irrwischgestalt; wie den Spukgestalten E. T. A. Hoffmanns schien das Mysteriöse, das Verhexte und Magische ihrem Wesen schon äußerlich aufgedrückt. Eine Zeit, die der schönen Form huldigte, hätte sich nie diesen „spinnenartigen Kobold“ als künstlerisches Idealbild aufdrängen lassen; die Romantik, die das Ungewöhnliche, das Charakteristische bis zur Häßlichkeit liebte, fand in dieser deformierten Bildung eine besondere Suggestionskraft, sah das düstere Mal übernatürlicher Mächte darin aufleuchten. Weiße, schmucklose Gewänder flossen um sie, wie fahle Nebelschleier, in denen der Strahl des Mondes spielt; höchstens ein Kranz oder ein Blumengewinde deuteten die mystische Vermählung dieses verklärten Elfenkindes mit dem Naturgeiste an. „Im durchsichtigen Gewölke von Musselin, worein sie sich so gern hüllt,“ heißt es von ihr, „schwebt sie wie ein Geist daher, gleicht sie einem seligen Wesen, das mit seinen rosigen Füßen kaum

die Spitzen der himmlischen Blumen umbiegt; sie hat die unwägbare Leichtigkeit der heiligen Schatten, und ihr stiller Flug durchschneidet die Luft, ohne daß man ein Säuseln gehört hätte."

Wie ein Gebild aus Himmelshöhen mußte diese spiritualistische Tänzerin in der Hochburg des alten frivolen Ballettgeistes unter den Balletteusen der Pariser Oper erscheinen, die der alte Vestris noch so recht in der üppigen Verführungskunst des Rokoko ausbildete. Der damalige Direktor der Oper Véron hat diesen Gegensatz in seinen Memoiren geschildert: „Vestris wollte, daß man, wie in Athen, als Bacchantin oder als Kurtisane tanze; Taglioni forderte beim Tanz eine beinahe mystische und religiöse Einheit. Der eine lehrte den heidnischen Tanz; von dem andern könnte man sagen: er übte den Tanz als Katholik." Und dieses Priestertum der Choreutik, diese „Mystik der Beine", sie errang sich die Gunst, die Begeisterung des Publikums, weil sie den schwärmerischen und weltflüchtigen Gefühlen der Romantik, den prüden und moralischen Forderungen der Restauration entgegenkam. Zuerst allerdings in Deutschland, dem Lande, von dem dieser Geist der Phantastik und Frömmigkeit ausgegangen war, während sich Paris bei dem ersten Auftreten der Taglioni 1824 ablehnend verhielt. Aber drei Jahre darauf war auch der „Mittelpunkt der Welt" erobert und die „führenden Geister des Geschmacks" lagen zu ihren Füßen. Jules Janin, der „Fürst der Kritik", der bisher als fröhlicher Lebemann an kurzen Röckchen und koketten Posen seine unverhohlene Freude gehabt hatte, bekehrte sich zu dieser „bleichen, keuschen, traurigen Himmelskönigin der Lüfte". Als etwas Heiliges, Hohes feierte er ihre Kunst: „Von allen Freuden dieser Welt, von allen Genüssen ohne Anstrengung und ohne Reue, kenne ich keine größere Freude, keinen höheren Genuß, als Fräulein Taglioni tanzen zu sehen, ihr nachzueilen, wenn auch nicht ihren Spuren, denn sie hinterläßt keine, so doch ihr im Geiste in die Gefilde ihrer Phantasie

zu folgen, in die sie, ohne es zu wollen, uns erhebt, und schließlich, wenn der Zauber vollendet ist, ebenso ruhig nach Hause zurückzukehren, als man gekommen ist, nichts weiter zu begehren als den Tanz, der kein Tanz ist; nur keusche, friedliche Erinnerungen haben, ruhigen Schlaf, und sich nur sagen: Gewiß, es ist eine sehr einfache und im berauschenden Reich der Kunst recht unbekannte Gemütsbewegung, die nichts mit den Sinnen zu tun hat, weil sie nichts Irdisches ist."

So weit wie diese abgeklärt reinen Eindrücke von dem pikanten Kitzel gewöhnlicher Ballettvorstellungen entfernt waren, so unendlich verschieden war ihre Form des Tanzes von der bis dahin üblichen Technik. Die Taglioni zeigte nichts von den Pirouetten, den Balancés, den Fußspitzenpas der alten Schule; keine verführerischen Beugungen der Hüften mit Augenspiel und Lächeln, keine spitzen Ellenbogen, keine Drehungen der Arme, kein Auseinanderspreizen der Finger. Alles ist verbannt, was an die Effekte des Metiers, an das tänzerische Handwerk erinnern könnte. „Alle ihre Proportionen sind voller Harmonie," schwärmt ein ungenannter Bewunderer in einem ihr gewidmeten Buche; „sie zeichnet mit ihrer edlen Gestalt köstlich abgerundete Umrisse und Linien von wunderbarer Reinheit. Ihre ganze Person ist von merkwürdiger Gelenkigkeit, alle ihre Bewegungen sind von einer Leichtigkeit, die sie vom Boden erhebt; sie tanzt, als wenn jedes ihrer Glieder von Flügeln getragen würde." Dies schattenhafte Auftauchen, dies vogelartige Flattern und Schweben, dieses Sichwiegen und Hingleiten in der Luft, das ihren Bewegungen etwas Ätherisches, Erdentrücktes gab, ward unterstützt von ihrer durchscheinend zarten Gestalt. Ihre langen Glieder begünstigten das Dahinfliegende, Entfliehende ihrer Erscheinung. Wenn sie den weitgestreckten Oberkörper nach vorn legte, mit den schräg hinaufgehobenen Armen nach dem Himmel zu langen schien und dabei die Storchbeine nach rückwärts ausdehnte, dann stellte sie sich in ihrem weißen

Gewande dar wie einer jener körperlosen, von verzückter Seligkeit emporgezogenen Engel des Fra Angelico, die geradewegs in das Paradies hinauffahren wollen; die endlose schräge Linie von der Finger- bis zur Zehenspitze glich einem zum Abschnellen bereiten Pfeil, der nach der Unendlichkeit gerichtet ist. Ihre Stellungen hatten dabei nichts Plastisches, scharf und klar Geformtes, sondern eine musikalische Weichheit und Verschwommenheit, die bei aller dezenten Scham und prüden Reserve doch einer gewissen müden, keimenden Sinnlichkeit, einer noch unentwickelten Hingebung nicht entbehrten. Das Dämmerige, das Verfließende, das von Schatten und Schleiern umwobene Geheimnis ihrer Gebärden betonte stark die traumhaft verzückte Grundstimmung ihres Tanzes.

Die Ballette, in denen die Taglioni auftrat, mußten naturgemäß ihrer Kunst die inhaltliche Resonanz, den stimmungsvollen Rahmen geben. Zunächst waren es noch Rokoko-Themen, denen sie sich anzupassen suchte. Dann schrieben Scribe und Auber für sie ein Ballett „Der Gott und die Bajadere“, in dem der Unsterbliche das stumme, verlorene Kind mit feurigen Armen zum Himmel emporhob. Es war ein Gegenstück zu der „Stummen von Portici“, in der sie durch eine hinreißende Napolitaine entzückte und durch die unwiderstehliche Dringlichkeit, mit der sie zu jedem der um sie Herumstehenden hintanzte und eine Gabe erbettelte. Meyerbeer kleidete für sie in „Robert dem Teufel“ die Tanzeinlage in ein Nonnenballett. Die ideale Folie für ihre Erscheinung aber wurde erst in der berühmten „Sylphide“ gefunden, die sie 1832 kreierte. Als „Sylphide“ ward sie zur europäischen Berühmtheit. Hier war das Urbild des romantischen Balletts gefunden, die Geschichte eines verführerischen Luftgeistes, der mit seinen trügerischen Phantasmagorien einen Bauernburschen der Braut abspenstig macht und ins Verderben zieht. In die schottische Märchenwelt Scotts wehte eine Ossianische Nebelstimmung herein; idyllische Bilder länd-

licher Unschuld wurden gespenstisch überschattet von den dämonischen Mächten der Natur, wie sie schon Tieck geschildert hatte. Als Sylphide schwebte die Taglioni, bleich wie ein Nebelstreif, stumm wie eine lockende Fata Morgana, durch das ganze Stück, mit ihrer melancholischen Glut den Geliebten im tragischen Sehnen vernichtend, selbst zum Tode verdammt durch die erste Berührung seiner Hand. Dem Ballett war damit jenes fruchtbare Gebiet der Sage und des Märchens eröffnet, das die Oper im „Freischütz“ und in Lortzings Werken sich eroberte. „Die Bühne war nun den Gnomen, Undinen, Salamandern, Elfen, Nixen, Willis, Peris und all dem seltsamen, geheimnisvollen Volke eröffnet, das sich der Phantasie der Ballettmeister so herrlich anpaßt,“ mit diesen Worten charakterisiert Théophile Gautier die Wandlung. „Die zwölf marmornen und goldigen Häuser der Olympier wurden in die staubigen Magazine verbannt, und man bestellte bei den Theatermalern nur noch romantische Wälder, nur noch Täler, die von dem deutschen Mond Heinescher Balladen verklärt wurden. Weiß war beinahe die einzige erlaubte Farbe.“ Die poetischen Zwitterwesen, die halb Blume und halb Fee waren, halb Töchter des feuchten oder des feurigen Elementes und halb Menschenkinder, alle diese seelenlosen, nach Erlösung durch Menschenliebe schmachtenden Naturgeister, wie sie Fouqués „Undine“ für uns heute am besten verkörpert, sie gewannen ein glaubhaftes, tief ergreifendes Leben in dem Tanz der Taglioni.

Die „Tänzerin der Romantik“ war auch in ihrem Leben von den widersprechenden Antrieben, von den Gewalten des Instinkts, der Laune und Leidenschaft erfüllt, die den romantischen Menschen der klaren Wirklichkeit gegenüber so machtlos machen. Sie vermochte ihr Schicksal nicht zu beherrschen, und so ward sie von ihm beherrscht. Ihre ungeheuren Einnahmen, die sich z. B. an einem einzigen Benefizabend auf 32000 Franks beliefen, zerrannen durch ihre maßlose Verschwendungssucht. 1832 heiratete sie einen

faszinierenden Lebemann, den Grafen Gilbert des Voisins. Aber nach einer kurzen, höchst unglücklich verbrachten Zeit ließ sie sich scheiden und der Graf vergaß seine frühere Gemahlin so völlig, daß er sie sich nach Jahren ruhig als seine Frau vorstellen ließ und dabei die philosophischen Worte fand: „Après tout, c'est possible.“ Nicht lange nach dieser Ehe erkrankte die Taglioni an jenem geheimnisvollen „Knieleiden“, das, wie hundert Jahre früher die „Badereise“ der Camargo, ganz Paris in Aufregung versetzte. Die Ärzte sprachen von Neurose oder Sehnenzerrung, und mehrere Monate erschien die keusche Tänzerin nicht auf der Bühne. Als aber nach ein paar Jahren der Komponist Adam sie einmal besuchte, lief ihm ein kleines Mädchen zwischen die Beine. „Wem gehört das hübsche Kind?“ fragte er, und die Taglioni erwiderte: „Das ist mein Knieleiden.“ 1847 verließ sie, nachdem sie überall in der zivilisierten Welt die höchsten Triumphe und Erfolge errungen hatte, in scheinbar glänzenden Verhältnissen die Bühne und lebte in einer herrlichen Villa am Comersee, die Gutzkows neidvolles Entzücken erregte. Aber wenn sie schon im Überfluß nie Geld gehabt hatte, so geriet sie nun erst recht in Not. Sie mußte ihren Ruhesitz aufgeben und ihren Lebensunterhalt durch Tanz- und Anstandsunterricht verdienen. In kümmerlichen Verhältnissen brachte sie sich durch, und der einst so verhätschelte Liebling des Publikums mußte sich manche Demütigungen gefallen lassen. Die schlimmste widerfuhr ihr wohl von ihrem früheren Gatten, der ihr einst bei einem Diner beim Herzog von Morny gegenübersaß und, da sie sich in mehreren Sprachen unterhielt, laut fragte: „Was ist denn das für eine Gouvernante, die so viele Sprachen spricht?“ Die Taglioni richtete daraufhin nur an den Herzog die Frage, warum er sie in so schlechter Gesellschaft speisen lasse. Die „Königin des Tanzes“, die mit Privatstunden ihr Brot verdiente, erlitt ihren größten Schmerz, als ihr Sohn im Kriege von 1870 bei Fröschweiler verwundet wurde und

dann spurlos verschwunden schien. Die unglückliche Mutter pilgerte in Elend und Kummer durch alle Spitäler Deutschlands, bis sie endlich ihr Kind in Düsseldorf auffand. Aber ihr Leidensweg war noch nicht geendet; noch 14 Jahre mußte sie in den traurigsten Verhältnissen hinbringen: einen Tag nach ihrem achtzigsten Geburtstag ist sie am 24. April 1884 in völliger Vergessenheit und Verborgenheit zu Marseille gestorben.



Mit Erlaubnis von Walter Kary, Wien,
nach einem Gemälde von G. Decker.

Fanny Elssler

Die göttliche Fanny.

(Elßler.)

„Der Tanz ist die schönste Kunst! Die Kunst, wo wir selbst Kunststoff werden, wo wir uns selbst frei, glücklich, schön, gesund, vollständig vortragen; dies faßt in sich: gewandt, naiv, unschuldig, richtig aus unsrer Natur heraus, befreit von Elend, Zwang, Kampf, Beschränkung und Schwäche! Was ist das bißchen größere Dauer der andern Musenkünste? Sind sie nicht alle nur ein Auftauchen aus unserm bedingten Zustande? Und ist nicht die Höhe, die Reinheit, die Vollständigkeit der Gestalt dieses Zauberaufschwunges ein besseres Maß des Wertes der Künste als die, zwar nützliche, Dauer derselben?" Dieses Urteil der Rahel erhielt erst seine volle Bestätigung, als sie Fanny Elßler tanzen sah. Die Glieder dieser unendlich seelenvollen, menschlich melodischen Schönheit waren erfüllt mit Musik, vermochten Töne in Schritten und plastischen Formen auszudrücken. Ihr alter Freund Gentz hatte ihr das zwanzigjährige Mädchen, dem die letzte glühendste Leidenschaft seines jung gebliebenen Herzens galt, warm empfohlen und mütterlich nahm sie sich der entzückenden Tänzerin an, die in Berlin ihre ersten großen Erfolge errang.

Das Wundersame und Einzigartige, das die große „Menschenfischerin" sogleich in dem Wesen Fannys empfunden, war die glückliche Harmonie von Natur und Kunst, die ihr Tanz ausstrahlte. Ihre Erscheinung stellte die Blüte einer gemilderten, mit persönlichster Grazie erfüllten italienischen Schule dar und nicht „die sinn- und seelenlose Reckschule, die neuere französische". Daß dies junge Genie mit spielender Leichtigkeit die damals in Deutschland noch herrschende Akrobatentechnik des Rokokotanzes überwunden hatte, fühlte auch der alte Zelter, der in seiner drastischen

Weise dem Freunde Goethe noch im Februar 1832 von dem neuen Stern der Tanzkunst berichtete: „Das Mädchen hat eine Fronte rings herum für tausend Augen. Die Teile ihres Gesichts sind ein Farbenklavier, mit bewunderungswürdiger Anmut gespielt. Liebreiz, Biegsamkeit, ja Herzlichkeit und Schelmerei spielen durcheinander, von leiser Luft getragen. Es will schon etwas sagen, die verderbte sperrbeinige Pariser Hampelmethode in sanfte Schlangenwindung des schönen Körpers umzubilden und das Auge ohne Anstoß zu erlustigen."

So war gleich zu Anfang ihrer Laufbahn das ausgesprochen, was den weltbesiegenden Zauber, den magisch bestrickenden Reiz der „göttlichen Fanny" ausmachte: es ist enthalten in den beiden Versen von Schillers „Huldigung der Künste":

„Doch Schönres find' ich nicht, wielang ich wähle,
Als in der schönen Form — die schöne Seele."

Wohl hat der Strom der Leidenschaft, der das Genie stärker als den gewöhnlichen Menschen umbrandet, auch über ihr seine brausenden Wellen zusammengeschlagen; es gab Zeiten ungestümer Jugendlust, an die sie später nur mit tiefer Scham zurückdachte; aber wie die Prinzessin in Boccaccios Erzählung, die durch die Hände vieler Männer gleitet und doch innerlich rein in das Brautbett kommt, ging auch sie aus allen Glutfeuern der Sinnlichkeit in dem unberührten Gleichmaß und der olympischen Seelenruhe hervor, die den Takt ihrer Glieder und die Schönheit ihrer Bewegungen läuterten und regelten. Mag sich die französische Schulung ihres ersten Lehrers Aumer mit der italienischen Technik, die sie 1824 in Italien erlernte, zu vollkommener Mischung verschmolzen haben, viel wichtiger sind doch für das Verständnis ihres Wesens die tiefen Wurzeln der Volksart und der Kultur, aus denen sie entsprossen, aus denen sich diese schöne Form in schöner Seele gebildet.

Adolf Wilbrandt hat Fanny Elßler „das holdeste

Wiener Blut“, „ein Wahrzeichen Wiens“ genannt; sie war die verkörperte Anmut und Lebensfreude, von jener schmiegsam weichen Elastizität, die die Mädchen Schwinds haben und die in den Worten von Grillparzers Hero erklingt. Aus dem Geiste der Musik entsproß die Blüte ihrer Kunst und als Schutzgeist gleichsam stand Joseph Haydn an ihrer Wiege, der „Urgroßvater des Wiener Walzers“, dessen unentbehrliches Faktotum Fannys Vater, Johann Florian Elßler, gewesen war. Der neueste Biograph der Tänzerin, der Franzose August Ehrhard, betont besonders diesen Einfluß der zierlich bewegten, klaren und heiteren Musik des Meisters. „Haydn gab dem Leben Fannys den Rhythmus; er übertrug auf sie seine lächelnde Anmut und seine geistreiche Lebhaftigkeit. Von frühester Zeit an brachte sie ihre Schritte mit seinen Melodien in Gleichmaß. Ihr Tanz war Haydn, umgesetzt in Gebärden, Bewegungen und Stellungen.“ Die elementare, eingeborene Grazie, die aus jeder Wendung des Kopfes, des Arms, der Schulter hervorleuchtete, paarte sich mit einer bescheidenen Schlichtheit. Als sie die Rahel zuerst besuchte im hoch geschlossenen Kleide, das die wundervollen Körperlinien verbarg, da ahnte die feine Kennerin kaum ihre Schönheit. Aber wenn sie auf der Bühne erschien, „da stieg die ganze Venus aus dem Meere“.

Théophile Gautier, der begeisterte Chroniqueur ihrer Pariser Triumphe, konnte nicht aufhören, dieses Wunder ihres Körpers zu preisen. „Wenn sie erscheint, entsteht im Saal ein leidenschaftliches Erschauern, das schmeichelhafter ist, als aller Beifall der Welt, denn es gilt dem Weibe, nicht der Künstlerin . . . Wenn sie sich kühn in den Hüften zurückbäumt, trunken und halbtot vor Wollust ihre Arme nach rückwärts wirft, so glaubt man, eine der schönen Figuren aus Herkulanum und Pompeji zu sehen, wie sie sich vom schwarzen Hintergrunde weiß abheben und mit goldnen, klingenden Krotalen ihre Schritte begleiten . . . Da alles elegant, schön, gut proportioniert ist, fesselt nichts

einzelnes unser Auge, sondern der Blick steigt und fällt liebkosend über die runden, glatten Formen, die man für einen göttlichen Marmor aus der Zeit des Perikles halten könnte." Das Schönste aber war ihr Fuß, über den Ludwig Speidel in einem entzückenden Feuilleton mit konformer Grazie geplaudert hat. Er beschreibt dies „treffliche Tanzwerkzeug" nach dem Gipsabguß ihres Beines, den 1847 eine französische Bildhauerin in Florenz genommen: „Der nicht kleine, ziemlich fleischige Fuß ruht auf einem sicher gebauten Gewölbe, der Rist springt rasch, ja zuletzt eilend zu der Fessel hinauf, die sich schlank zusammenzieht. Reizend ist die leise geschweifte Linie des Schienbeins und jene entgegengesetzte Polsterung des Unterbeins faßt sich anmutig streng zusammen, ohne einen der drei Muskeln, die doch beim Tanzen scharf hervorspringen müssen, ahnen zu lassen. An den beiden Stellen, wo sich vielfältige Möglichkeit der Bewegung sammelt, und wo sich gleichsam Sitze des Willens befinden: am Fußgelenke und am Kniegelenke nimmt sich das Bein zur stärksten Energie und in dieser Energie zugleich zur höchsten Grazie zusammen. Linienzug, Fläche, plastische Form des Beines sind von einem unvergleichlichen Schwung." Diese einzigartigen körperlichen Vorzüge aber waren nur das Mittel zur Entfaltung ihrer nicht minder einzigartigen Kunst.

In Fanny Elßler lebt derselbe dämonische Tanzgeist, dasselbe ekstatisch geniale Gliederregen, das wir in einem früheren Aufsatze an der Camargo rühmten. Auch sie erschien in einer Epoche, in der trockene Routine und veralteter Schematismus mit kühnen Reformen auf dem Gebiete des Balletts rangen, wie um in einem sichtbaren Wunder zu erweisen, daß über alle Theorien und alle geistreichen Umkleidungen die göttliche Leidenschaft eines zur Grazie geborenen Wesens triumphiert. Ihre große Rivalin, wie einst die Sallé von einer neuen geistigen Strömung getragen und intellektuell gebildet, war Marie Taglioni; sie wußte dem mystischen Sehnen, der dämmerigen Phan-

tastik, dem körperlosen ätherischen Schweben der Zeit Ausdruck zu verleihen; sie hüllte ihre physisch unbedeutende Erscheinung in eine geistige Sphäre voll Ahndung und Märchenduft und zwang die Menschen in Verehrung und Staunen auf die Knie vor dem einst so frivolen Ballett. Sie „tanzte die Romantik“. Aber Fanny Elßler „tanzte Goethe, tanzte die Weltgeschichte“, wie ihre Anhänger behaupteten. Sie verschaffte der schönen Sinnlichkeit, die der Urgrund aller Kunst ist, wieder ihr Heimatrecht im Tanz, der sich in spiritualistischen Nebeldunst zu verflüchtigen drohte; sie ließ in dem Jubelgesang ihrer Glieder die ewigen Gefühle der Welt und der Menschheit ertönen, die heiße Lebensgier, die wilde Liebesleidenschaft, die Verzückung der Sinne, in der alle Süßigkeit und alle Wollust des Erdendaseins beschlossen liegt.

Als sie am 15. September 1834 in dem nach Shakespeare zurechtgestümperten Ballett „Der Sturm“ die Fee Alcine mit der zartesten Bewegtheit und doch in voller plastischer Anschaulichkeit darstellte, empfanden die Franzosen sogleich, daß die von der Taglioni fast in den Himmel entrückte Tanzkunst hier wieder auf den festen nährenden Boden der Erde gestellt wurde, erkannten die ideale Vermählung, die Kunst und Natur, Technik und Genie im Tanz der schönen Deutschen eingingen. Ihre kleinen, schnellen, dichten, korrekten Schritte, die die Bühne zu „fressen“ schienen und doch kräftig markant aufsetzten, behielten, bei aller geschmeidigen Weichheit, eine charakteristisch akzentuierende Bestimmtheit; ihr nie ermüdender Fußspitzentanz hatte nichts Schwebend-Schwärmerisches, sondern drückte eine hingebende irdische Wollust aus. Sie nahm den Ausbrüchen ihres starken Temperamentes alle Grellheit und jede Brutalität durch die vollendete Anmut ihrer Gebärden, aber aus ihren dunkeln „Höllenaugen“ schossen glühende Blitze, in ihrem Lächeln lockte der Liebe Seligkeit, die Arme rundeten sich zur Umarmung, und in dem sich biegenden, sich windenden Körper pochten tausend

Teufel der Verführung. Seinen Höhepunkt erreichte dies sinnbetörende Schauspiel, als sie in der Pantomime vom „hinkenden Teufel“ 1836 die trunkene Raserei der spanischen Cachucha auf der französischen Bühne möglich machte. Eine eigenartige Mischung des Spanischen mit dem Deutschen fand Gautier in der Schönheit dieser „nordischen Spanierin“. „Sie ist deutsch durch ihr Lächeln, ihre weiße Hautfarbe, den Schnitt ihres Gesichtes, die Klarheit ihrer Stirn; Spanierin durch ihr Haar, ihre kleinen Füße, ihre schmalen, zierlichen Hände, die etwas kühne Biegung ihres Kreuzes.“

Alle geheimsten Kräfte ihres Wesens wurden in dem heißen südlichen Tanze lebendig. Als die „Königin der Cachucha“ ist Fanny Elßler unsterblich geworden. So steht sie auch noch vor uns Nachgebornen, im rosaseidenen, mit schwarzen Spitzenvolants besetzten, eng um die Hüften geschmiegten spanischen Rock; in den schimmernden Fingern zittern die Kastagnetten aus Ebenholz; wie reizend ragt der große Kamm aus dem Haar, ruht die volle Rose über dem Ohr! Die Beine, deren Weiß durch die Maschen der Seidenstrümpfe blitzt, lauern auf den Takt der Musik. Es ist Mussets stolze Andalusierin, aber ein Abglanz Gretchens liegt doch über ihrer Lieblichkeit. Und nun knattern die Kastagnetten zu den abgerissenen, leichten Windungen und Drehungen ihres Körpers. Alles glüht und bebt an ihr, von den Spitzen der Haare bis zu den Zehen. Nun winden sich ihre Arme faßt bewußtlos um ihr geneigtes Haupt, der Leib biegt sich nach hinten, fast berühren die weißen Schultern den Boden — und schon schnellt sie wieder empor im heißen Reigen! —

Tänze der schnellsten Rhythmik, der rasenden Erregung boten dem Feuergeiste der Elßler die beste Möglichkeit, in dem ungezähmten Ausbruch eines primitiven Volkstums holdes Maß und eine veredelnde Schönheit zu zeigen. Wie die Cachucha, hat sie die Tarantella, die Cracovienne, den Zigeunertanz so mit ihrem persönlichsten Leben durch-

drungen und verklärt. Daß sie dabei bisweilen in Mätzchen verfiel, in „ein immerwährendes Wiederkauen derselben Bonbons, ein Küssen und Hinneigen und Beugen in allen Nuancen", hat Grillparzer, ein überzeugter Parteigänger der Taglioni, getadelt. Aber gerade das „Derbe", das er in ihr fand, es ist das Ewige in ihr, ist die natürliche Gesundheit einer großen Natur, das rein Menschliche ihrer Kunst, das sie hoch emporhob über das verzärtelt Sentimentale ihrer Epoche. Sie wußte in dem „bel canto" ihrer Füße alle dramatischen Leidenschaften auszudrücken, schien nur darum ihre Stimme nicht zu gebrauchen, weil sie ihrer nicht bedurfte, um zu dem Herzen eines jeden zu sprechen. Grandios war ihre mimisch-dramatische Begabung, die besonders Holtei, der erbitterte Feind aller ausdruckslosen Ballettechnik, an ihr gepriesen hat. „Schon ihr Tanz atmete Seele, Sinn, Bedeutung," sagt er in einem schönen Aufsatz seiner Sammlung „Charpie". „Als jedoch die Handlung eintrat, als Liebe, Hoffnung, Furcht, Zorn, Leidenschaft, Todesangst im Laufe der Darstellung sich entfalteten, da vergaß ich die Tänzerin, da sah ich nur noch die große, unerreichbare Schauspielerin, die Rednerin ohne Worte, die Sängerin ohne Töne, die Meisterin, die alles sagt und singt, die jubelt und jammert, die uns heiße Tränen des Mitgefühls aus tiefster Brust in die Augen lockte, neben der all' jener gleißende Plunder verschwand, die mit keiner andern zu vergleichen ist, die einzige, unvergeßliche Fanny Elßler!"

Der Fürst der Pantomime.



Deburau

Pierrot Pantomimus.

Von Gaspard Deburaus Größe.

Pierrot mit dem wächsernen Antlitz
Steht sinnend und denkt: wie er heute sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

Otto Erich Hartleben nach Albert Giraud.

Aus dem tiefen Schweigen nächtiger Schatten taucht eine fahle, bleiche Gestalt empor, wie ein gespenstischer Mondenstrahl; im weißen Seidenkleid, das faltig um die dürren Glieder schlottert, mit dem blassen Totenangesicht. Es ist Pierrot, der Hanswurst mit dem lachenden Munde und dem blutenden Herzen, der lautlose, schemenhafte Geselle, der am beredtesten ist, wenn er stumm bleibt, dessen schwankende Silhouette sich gegen den ungewiß leuchtenden Himmel abzeichnet wie das Symbol unausgesprochenen Menschheitsfühlens. Pierrot ist's, der Geist der Pantomime, in dem alle die Aufschreie der Tragödie und all das Gelächter der Posse Gestalt geworden sind, in dessen Gebärden die schluchzende, melancholische Seligkeit des Genießenden und der grausige Galgenhumor des Entbehrenden leben, tiefste Verzweiflung und höchste Lust . . . So ist uns die Figur des Pierrot heute zur eigentlichen Verkörperung der Pantomime aufgewachsen; die Dichter, von den Romantikern Gautier und de Banville bis zu den Modernen Verlaine und Jules Laforgue, haben von seiner Liebe gesungen und seinem Leid; die Maler des Montmartre und die Zeichner des Simplizissimus, ein Willette und Th. Th. Heine, seine müde Grazie ausgedrückt in verzücktem Schmachten und dämonischem Weltekel. Wenn der farblose Ritter vom Monde, wie aus silbrigem Nebeldunst sich lösend, vor uns tritt, halb edler Galan, halb

groteske Vogelscheuche, dann braucht er nicht erst den Mund aufzutun, um uns seine Geschichte zu erzählen. Wir wissen: es ist das ewig gleiche Menschenlos verschmähter Liebe, betrogener Treue, hohnvoller Rache. Es spricht zu uns aus einem Blick seiner tief hervorleuchtenden, düster glühenden Augen, aus einem Zucken des dick bemalten Gesichts, aus einem Erschauern dieser dürren Glieder, einer Geste der großen Hand . . .

Im Pierrot haben sich alle die Elemente konzentriert und vereinigt, die in der mehr als tausendjährigen Geschichte der modernen Pantomime zum Ausdruck, zur Form drängten. Die eigenartige Umprägung und Vertiefung der in der ganzen Weltliteratur heimischen, allem Theaterspielen gemeinsamen „komischen Person“, die er darstellt, hat ihre höchste künstlerische Vollendung durch die Pantomime erfahren. So ist ein darstellerischer Typus entstanden, aus dem sich die Höhepunkte des modernen pantomimischen Schaffens entwickelten; so findet sich in der Figur des Pierrot alles zusammen, was wir der klassischen Zeit des römischen Pantomimus entgegenstellen können. Pierrot und Pantomimus! Zwei größte Gegensätze dramatischer Entwicklung sind in dieser modernen und dieser antiken Erscheinung in Beziehung gesetzt. Die Pantomime der römischen Kaiserzeit hat J. J. Klein drastisch „ein goldgeflügeltes, aus einem verwesten Leichnam auffliegendes Insekt“ genannt. Sie steht am Ende des antiken Theaters, ist das entseelte, seines inneren Gehalts beraubte Drama, ein stummes, verschnittenes Wesen, eine prunkvolle Schale ohne Kern. Die blühende Fülle eines sich unendlich regenden Lebens von Schönheit, von Wohllaut war einer starren Versteinerung gewichen. Auf der Bühne stand nur ein einziger Tänzer, in der plastischen Bewegung einer Statue sich darstellend und mit „sprechender Hand“ die Szenen einer Tragödie vorführend. Es war ein tragisches Verstummen der antiken Tragödie, die so reichen Wohllaut entfesselt, das letzte, grelle Aufblitzen jener göttlichen Flamme

der Dichtung, die so lange sanft und allerhellend geleuchtet, gleichsam das Aufgeben jener ureigenen Menschenwürde, die in der Sprache liegt. Diese raffinierteste Überfeinerung, ein Zeichen der die Natur verabscheuenden Dekadenz, verwendete mit bewußter Ausschließlichkeit jene mimischen Mittel der Darstellung, die in allen primitiven Anfängen des Dramas die Hauptrolle spielen. Auch hier bewahrheitet sich das von Lamprecht aufgestellte Gesetz, demzufolge die spätesten und die frühesten Kulturepochen gewisse Parallelerscheinungen aufweisen. Unsere moderne Pantomime nun, wie sie sich am eindruckvollsten in der Gestalt des Pierrot repräsentiert, ist nicht etwa eine gewaltsame und perverse, wenn auch freilich grandiose Verstümmelung des Dramas, wie die römische, sondern das Produkt einer natürlichen, kontinuierlichen Entwicklung, ein interessanter und eigenartig entfalteter Nebenschößling am Baume unsers Theaters, der aber nicht, wie in der antiken Verfallszeit, als künstlicher Trieb auf den abgehauenen Hauptstamm gepfropft ist. Wir wollen dies allmähliche Sichregen und Erstarken der pantomimischen Kräfte in der Geschichte des Theaters kurz verfolgen und dann bei der Entstehung des wichtigsten modernen Typus, der Pierrot-Gestalt, etwas länger verweilen.

Am Anfang alles dramatischen Ausdrucks steht die Pantomime, steht die mimische Nachahmung einer Handlung, die sich bald mit einer rhythmischen Musikbegleitung oder einzelnen hervorgestoßenen Aufschreien und Worten verbindet. Der Priester eines wilden Stammes fühlt sich „des Gottes voll“; eine verzückte Raserei, ein ekstatisches Spannungsgefühl drängt nach Entladung und löst sich in einem heftigen Gebärdenspiel, das die Geschichte oder eine Episode aus dem Leben des Gottes darstellen soll. Die Pantomime ist geboren. Überall, wo sich die ersten Spuren eines Theaters regen, bei den Griechen wie bei den Indern, bei den Chinesen und Japanern ebenso wie bei den alten Mexikanern, den Eskimos und den Negervölkern,

sind diese mimischen Kräfte tätig. Je weiter aber dann die Entwickelung schreitet, und je reiner sich die künstlerischen Formen des Dramas ausprägen, desto mehr wird die Pantomime zurückgedrängt, gleichsam in einen niederen Kreis des Theaters gebannt und erweist sich als die beseelende Macht in einem bunten Gemenge von Schaustellungen, die man dann unter dem Namen „Mimus" zusammenfaßte. Zum Mimus gehört all das vielgestaltige Treiben der Spaßmacher, Jongleure und Akrobaten, der Spielleute und Fahrenden, die das Publikum des Mittelalters erheitern, gehören die Puppenspiele und Marionetten, die Clownerien und Possenscherze, die lustigen Künste und grotesken Produktionen, die auf dem Jahrmarkt und im Zirkus noch heute ihre Stätten finden.

Während aber in diesem Chaos der Gaukelkünste die Pantomime nur in verzerrter und erniedrigter Form weiterlebt, entfaltet sie ihre eigentliche Wirkung in einer bestimmten Sphäre der Schauspielkunst, und zwar in der komisch-burlesken. Der humoristische Zug des Mimus tritt schon in den Tierpantomimen der Wilden stark hervor; er waltet in dem bacchantischen Jauchzen der Dionysos-Darstellungen, aus denen die griechische Tragödie entstand, in den römischen Atellanen, die ebenfalls ein reiches, mimisches Spiel hatten, und in den japanischen Sarugakus, den humoristischen Pantomimen, die im Lande des Mikado dem eigentlichen Drama vorangehen. Mit den typischen lustigen Personen, die sich in der Frühzeit des Theaters ausbilden, flutet nun ein starker pantomimischer Strom auf die Bühne und in das komische Drama. Wohl ist dem Schauspieler wie dem Dichter von einem Gott gegeben, zu sagen, was er l e i d e; aber was ihn freut, sein Gelächter, sein gewaltiger Übermut, seine hervorsprudelnde Tollheit, sie werden sich stets drastischer und wirkungsvoller als in Worten, in Gesten entladen. So haben denn all die Lustigmacher von Beruf auf dem Theater, der römische Maccus, der italienische Pulcinella, der türkische Karagöz,

haben Harlekin, Bajazzo, Pickelhering und Kasperle eine internationale Gebärdensprache, die immer mit den gleichen derben und handgreiflichen Possen und Gebärden unendliches Gelächter entfesselt.

Derart hat die Pantomime in der Symphonie von Kräften, die die Wirkung der Schauspielkunst ausmachen, stets ihre Rolle gespielt. Eine ganz selbständige, isolierte Pflege aber ist ihr nur selten und sporadisch im Laufe der modernen Theatergeschichte zuteil geworden; eine wirkliche Blüte und vollendete Kunstform hat sie nur einmal erreicht. Die Joculatores, die Spielleute und Gaukler des Mittelalters übernahmen wohl pantomimische Vorstellungen von römischen Histrionen; sie zogen noch bis ins zehnte Jahrhundert mit ihren Wanderbuden umher, und das stumme Spiel ihrer komischen Szenen war so ergötzlich, daß es als etwas Wunderbares von Ludwig dem Frommen erzählt wird, er habe dabei nicht gelacht. Die höfische Kultur erst verbannte diese lustigen Possenspieler, und seitdem verlor die Pantomime ihr Eigenleben, war ganz an Tanz und Schauspiel gebunden. Im Ballett hat sie noch öfters Emanzipationsversuche gemacht, hat eine gewisse Selbständigkeit erreicht in den Trionfi der Renaissance, den englischen Maskenspielen, den allegorischen Aufzügen und andern stummen Festprozessionen der prachtliebenden Louis XIV.-Zeit; die Befreiung der Pantomime aus den Fesseln des Tanzes, die eine geniale Balletteuse, wie Marie Sallé, oder eine große Schauspielerin, wie Henriette Hendel-Schütz, versuchten, war stets nur eine momentane, rasch wieder vergessene.

Im Drama bot die Commedia dell'arte, die Stegreifkomödie, mit ihren regellosen Improvisationen der Pantomime die größte Freiheit. Die wichtigen Lazzi, die einen großen Teil der Stücke füllten, waren ganz auf Geste und Gebärdenspiel gestellt. „Lazzi“, so definiert sie der Theoretiker der Commedia dell'arte, Riccoboni, „sind Intermezzi, die Harlekin und andere Schauspieler mitten in

eine Szene einlegen, um sie durch erstaunliche und seltsame Scherze zu unterbrechen, die zu dem Thema des Stückes in keiner Beziehung stehen, aber stets wieder darauf zurückleiten.“ Die lustige Person erscheint in diesen Lazzi in allen möglichen Verkleidungen, wie andererseits auch wieder Umkleideszenen zu stereotypen Späßen Anlaß gaben; das hinten heraushängende, mit Lehm beschmierte Hemde, der Nachttopf spielen ihre nicht gerade delikate Rolle. Es bildet sich ein feststehendes Inventar von komischen Episoden heraus mit den obligaten Ohrfeigen, Fußtritten und anschaulich derben Gesten, die auch heute noch die eintönige Beschäftigung unserer Zirkusclowns bilden. Daneben aber wird die Stegreifkomödie zugleich die Vorschule für eine künstlerische Form der Pantomime, und allmählich entwickelt sich eine ganz unbedeutende, zunächst nur wenig hervortretende Figur zum Träger und Vermittler dieser Tradition. Es ist der Pierrot, eine der vielen komischen Gestalten, die in der Blütezeit der Stegreifkomödie aus einer lokalen Überlieferung entstanden und die der bekannte italienische Komödiant Giuseppe Giaratone geschaffen haben soll. Seine Ausbildung und eine gewisse innerliche Vertiefung aber hat Pierrot in Frankreich, und zwar als „Gilles“ in der französischen Stegreifkomödie erhalten, seine künstlerische Beseelung durch Watteau empfangen, der seine ganz weiße Kleidung malerisch verklärte und ihm die geisterhafte Mondscheinstimmung gab. Nichts mehr von der unflätigen Ausgelassenheit, nichts von den ungeheuren Nasen und riesigen Federbüschen, die Arlechino und Brighella auf Callots Kupfern haben! Aus dem leichenfahlen, nicht unedlen Gesicht glühen nun die Augen; wie von einer geheimen Leidenschaft durchzittert, flattern um ihn die weißen, pludrigweiten Stoffe; auf der breiten steifen Halskrause ruht der spitze Schädel, wie ein Totenkopf mit melancholischem Grinsen. Dieser tragisch-groteske Skaramuz aus den Bildern Watteaus feiert seine Auferstehung in dem von dem großen Schauspieler Deburau neugeschaffenen Pierrot der

Pantomime, in dem „Théâtre des Funambules“, auf dem die Kunst der Gebärdensprache einen kurzen, einzig dastehenden Triumph davontrug.

* * *

Der Traum des alten Theaterschwärmers Holtei, daß die Schauspielkunst alles Heil von den „Fahrenden“ zu erwarten habe, und daß sich erst aus dem „Vagabunden“ der echte Menschendarsteller entwickele, ist wohl nur ein einziges Mal verwirklicht worden, damals nämlich, als im Jahre 1816 ein Mann namens Bertrand, der Inhaber einer Bude, in der Seiltänzer, Akrobaten und Jongleure auftraten, die Erlaubnis erhielt, ein kleines Theater zu gründen, in dem er Pantomimen aufführen durfte. So wurde aus dem „Theater der klugen Hunde“, wie es nach einer besondern Attraktion genannt worden war, nunmehr das „Theater der Seiltänzer (Funambules)“, wie es auch noch weiter hieß, als es sein begeisterter Lobredner Jules Janin längst nach dem Eintrittspreis das „Theater zu vier Sous“ getauft und als die wahre Musterbühne der Comédie française gegenübergestellt hatte. Freilich war dem frühern Spezialitätentheater nur erlaubt worden, eine „Pantomime sautante“ zu geben, die dahin definiert wird, daß „die Handlung stets mit gewissen Körperkunststücken untermischt“ sein soll. Die Schauspieler mußten daher beim Auftreten ein Rad schlagen oder einen Saltomortale machen, und der Liebhaber durfte nicht die zärtlichen Gefühle seines Herzens zeigen, ohne einen Handstand oder ein paar Sprünge absolviert zu haben! Die Pantomime trug also ihre Herkunft aus der Jahrmarktsbude deutlich zur Schau; an sie erinnert auch der „Ausrufer“, der mit schallender Stimme das Publikum zum Besuch einlud: „Immer herrreinspaziert . . . immer herrrein! . . . Meine Damen und Herren . . . Die Vorstellung hat noch nicht begonnen . . . Mossieu Deburau ist noch nicht auf der Bühne! . . .“

Derjenige, der aus diesem Varieté-Theater eine Kunststätte ersten Ranges schuf, hatte sich selbst aus dem Seiltänzer zum genialen Künstler entwickelt: Jean Gaspard Deburau. Er war ein Kind fahrender Leute, wurde vom Vater früh zu Akrobatenstücken angehalten, wanderte mit den geschickteren und hübscheren Geschwistern durch die halbe Welt, überall mißachtet und herumgestoßen, stets zu neuen und kühneren Wagestücken angehalten, durch Prügel und Hunger schließlich zu einem glänzenden Springer und Seiltänzer herangebildet, früh gewöhnt, mit todwunder Seele zu lächeln; ein tragischer Hanswurst, ein grotesker Tragöde! Als Seiltänzer war er an das „Théâtre des Funambules" engagiert worden; als die eigentliche Seele des Unternehmens starb er, der „Fürst der Pantomime", und mit ihm versank die glänzende Periode des Pariser Theaterlebens, die nur durch ihn Licht und Leben erhalten hatte. „Den vollkommensten Schauspieler, der je gelebt," hat ihn Théophile Gautier genannt. „Niemals habe ich einen Künstler gesehen, der ernsthafter, gewissenhafter und hingebender in seiner Kunst war," hat George Sand von ihm gesagt. Wenn er nicht auftrat, war das Theater schlecht besucht; um ihn zu sehen, pilgerten die vornehmsten Herrschaften und die feinsten Damen nach dem engen, schmutzigen, von schlechten Gerüchen und dichtem Qualm erfüllten Saal auf dem Boulevard Nummer 64, wo die Arbeiter in ihren Blusen mit ihren Mädchen, dicht gedrängt, saßen. Dabei waren es treffliche Kräfte, die mit Deburau zusammenspielten, aber sie waren nur durch ihn etwas, der für sie die Sonne bildete, um die sie sich bewegten.

Die ersten Pantomimen, denen wir im Repertoire des „Seiltänzer-Theaters" begegnen, haben noch Harlekin als Helden. Es sind die Lazzi der Commedia dell'arte, die da auftauchen: Harlekin als Arzt, als Soldat, im Grabe. Erst in dem denkwürdigen Jahre 1823 „kreiert" Deburau die Gestalt des Pierrot; er tritt auf in einer Pantomime „Pierrot somnabule". Die Rolle des derb komischen Spaß-

machers, die früher dem Pierrot zugefallen war, tritt er nun an einen parodistischen „Cassandre“ ab; er selbst wird zu einem zynisch burlesken, dämonisch melancholischen Helden. Als mondsüchtigen Hanswurst läßt Deburau zum erstenmal über die Szene den bleichen Schatten, voll grotesken Humors und heimlicher Trauer, gleiten, der durch ihn unsterblich geworden ist. Der französische Gilles, wie ihn Félix Charigni damals spielte, trug ein langes Hemd aus weißem Leinen, ein weißes Kopftuch, um die Haare zu verbergen, eine spitze Mütze und die schwerfällige riesige Halskrause. Deburau erschien als Pierrot in einer nicht ganz bis zu den Knien reichenden weißen Bluse mit langen weiten Ärmeln, in faltigen Hosen, mit schwarzem Kopftuch, das von dem weißgeschminkten Gesicht grell und unheimlich abstach; ohne Hut: denn die Gesichtszüge sollten deutlich zu sehen sein, kein Zucken der Mundwinkel, kein Runzeln der Stirn sollte dem Zuschauer verborgen bleiben; ohne Halskrause: denn dieser lange, kahle, hagere Hals, der zwischen den eckigen Schultern verschwinden und giraffenartig emporschnellen konnte, rief eine wilde Heiterkeit empor. Wie lustig konnte dieser Hals sein, wenn er sich in gieriger Gefräßigkeit nach einem guten Bissen ausreckte oder neugierig durch irgend ein Fenster fuhr, wie dämonisch-tragisch, wenn der verzweifelte Selbstmordkandidat um ihn den Strick knotete, um sich aufzuhängen!

Deburau operiert auch in seiner neuen genialen Maske noch lange mit den Mätzchen der Stegreifkomödie: er erscheint als Räuberhauptmann mit einem ungeheueren schwarzen Schnurrbart, den er als Liebhaber in die Tasche steckt, um dann einen noch riesigeren roten aufzusetzen; er stellt seinem Herrn Cassandre ein Bein und stolpert über seine eigenen Füße; er bekommt Schläge und Fußtritte, überkugelt sich, bleibt für tot liegen. Aber sein Lachen, sein Schluchzen, sein Flehen und Klagen haben bereits eine tief menschliche Resonanz; wenn er betrunken auftritt, so sind seine halsbrecherischen Sprünge, sein wildes Torkeln

und Stürzen nicht nur von einer Virtuosität, wie sie allein ein Akrobat und Gliedermensch hat, sondern auch von einer unübertrefflichen Wirklichkeitstreue. Die „Lazzi“ sind stets Deburaus Meisterstücke geblieben. Deshalb können die kahlen Texte der Pantomimen keine Vorstellung geben von der genialen Erfindungsgabe seiner Kunst. Der Diener Pierrot schmeichelt, um ein Beispiel zu nennen, seinem geizigen Herrn Cassandre durch unendliche plumpe Liebenswürdigkeiten ein Kleidungsstück ab, zu dem ihm Maß genommen wird. „Schneiderszene“ steht dann lakonisch im Textbuch. Deburau aber gestaltete daraus „das Drolligste, was die mimische Phantasie je hervorgebracht“. Er folgte mit seinem ganzen Körper der messenden Elle, sank bald in sich zusammen, schnellte bald in die Höhe, so daß der Schneider an ihm wie ein Äffchen herumsprang, trieb tausendfachen Schabernack. In einer andern Pantomime, „Pierrot in der Mühle“, beobachtet heimlich der Betrogene das glückliche Liebespaar, das ihn hintergeht. Er ist auf einer Leiter hoch emporgestiegen; sein dürrer, fieberhaft gespannter Körper, sein starr vorgestreckter Hals, die witternde lugende Nase, alles an ihm ist Auge. Aus der wilden Verzweiflung und der sinnlich lüsternen Gier, die sich in seinen Zügen mischen, steigt deutlich das Bild dessen auf, was er sieht. Da bricht die Leiter . . . Pierrot baumelt zwischen Erde und Himmel auf einem Balken in der Luft. In dieser gefährlichen Lage führt nun Deburau die halsbrecherischsten Kunststücke aus, wie sie eben nur ein alter Seiltänzer kann. Ein andrer Soloscherz von ihm war, daß er sich mit einem gewaltigen Regenschirm vom Wind in die Höhe heben ließ und ihn dann als Fallschirm benutzte. Das Publikum glaubte beständig, daß er sich alle Glieder gebrochen habe, aber stets war er elastisch wieder auf den Füßen, mochte auch noch so furchtbares Ungemach und Malheur den armen Pierrot betroffen haben.

Diese Episoden aber waren nur die eine Seite seiner Kunst, durch die er an die alte Tradition der komischen

Pantomime anknüpfte. Sein höchstes Talent entfaltete er, indem er der burlesken äußerlichen Tragik eine tief innerliche Seelenstimmung gegenüberstellte. Die erfolgreichsten Pantomimen, die im „Théâtre des Funambules“ gespielt wurden, so der unverwüstliche „Bœuf enragé“ des älteren Laurent oder der nicht minder beliebte „Songe d'or“ von Charles Nodier, boten eine ganz kuriose Mischung verschiedenster Elemente, etwa aus einem Zaubermärchen in der Art von Ferdinand Raimund, in dem gute Genien, böse Zauberer und mächtige Talismane ihre Rolle spielen, aus einem harmlos derben Kasperle-Stück in der Manier des Grafen Pocci und dann noch aus einer mit aktuellen Anspielungen durchsetzten Revue, wie sie bei uns das Metropoltheater gibt. Diese merkwürdigen Ingredenzien lieferten den Stoff für aufregende Situationen, häufigen Szenenwechsel mit prächtigen Ausstattungen und Dekorationen, rauschenden Musikeinlagen und begleitenden Tam-Tam-Klängen, kurz, für ein Brillantfeuerwerk von Bühnensensationen. Als nun die Pantomime zum großen Kunstereignis für Paris wurde, als Jules Janin den „bunten Wirrwarr“ des „Wütenden Ochsen“ über alle modernen Stücke neben Shakespeare stellte, da nahmen sich die Romantiker, die in ihrem Haß gegen die Klassik für alles Primitive und Exotische begeistert waren, der neuen Dramenform an. Charles Nodier, Champfleury, Théophile Gautier schufen einen literarischen Stil der Pantomime, dem sich dann ihre modernen Nachfolger, Armand Silvestre, Catulle Mendès, Paul Margueritte, angeschlossen haben. Es entstanden einige dichterisch hochstehende, vorzügliche Pantomimen, wie zum Beispiel der von Gautier so hinreißend geschilderte „Marchand d'habits“, die grausige Geschichte von dem armen Hausierer mit Kleidern, den Pierrot erschlägt, um in elegantem Kostüm vor seiner angebeteten Herzogin zu erscheinen, und dessen greller Gassenruf „'Chand d'habits!“ nun als Stimme des Rachegeistes in all seine Lust und all seine Qual hineinschrillt. Vor mehr als zehn Jahren

hat uns der grandiose Séverin, ein echter Nachfahr der großen Zeit der Pantomime, mit dieser Geschichte von Schuld und Sühne tief erschüttert. Deburau aber ließ die ganze ewige Menschheitstragödie mit aller Süßigkeit der Sünde, aller wahnsinnigen Dämonie der Gewissensangst und aller Höllenpein der Reue und Strafe an den erschütterten Zuschauern vorüberziehen.

Der Schöpfer des Pierrot war in seinem menschlichen Schicksal eine tieftragische Natur. Als junger Mensch machte er einen Selbstmordversuch; als verheirateter Mann ward ihm das Los, einen Gamin, der ihn beschimpft hatte, unabsichtlich zu töten und als Mörder vor Gericht gestellt zu werden. Zwei große Tränen rollten damals über die eingefallenen Backen des „Hanswursts", dessen heiß glühende Augen sonst keine Tränen hatten, dessen Lachen so düster und heiser klang. Warf der Pierrot sein weißes Gewand von sich, in dem er am Abend die Welt erheitert, dann stand im grauen Morgenlicht ein schwarzer, müder, gespenstisch aussehender Mann. Der kam eines Tages zu dem berühmten Doktor Ricord und bat um Mittel gegen seine Melancholie, seinen Weltekel, seinen Spleen. „Sehen Sie sich Deburau an," riet der Arzt. Aber trübe kam es zurück: „Ich bin Deburau . . ." Bei einem Fest, das Musset und George Sand in der Blüte ihres Liebesrausches geben, wird der dürre stumme Sonderling mit den unheimlich tief liegenden Augen unter den eckigen, buschig gesträubten Brauen als englischer Lord und Staatsmann eingeführt und schweigt hartnäckig bei dem hochpolitischen Gespräch, bis er schließlich das „europäische Gleichgewicht" durch einen Jongliertrick darstellt und seinen Teller auf seiner Messerspitze tanzen läßt . . . Die dumpfe, auf dem Grunde seiner Seele stets lauernde Melancholie umhüllte den grellen, überlustigen, derb polternden Pierrot mit ihren schweren geheimnisvollen Schatten. Sie gab seinem Spiel den unerklärlichen Reiz, das magische Helldunkel, die poetische Verklärung, einen unvergeßlichen, elegischen Unterton. Das, was Molières

ironisch-pessimistischer Misanthrop und Watteaus müder, von Leidenschaft verzehrter Bajazzo in weich gedämpfter Tonart geklagt hatten, ward von dem Pierrot Deburaus mit einem starken Realismus ausgedrückt. Es war der vierte Stand, das Proletariat, das sich schon in seinem Fühlen, seinem Weltbegreifen seltsam mächtig regte. Nicht nur als romantischer Mondscheinheld, auch als Darsteller des Volkes ist Deburau gefeiert worden: „Er spielt Argot!“ sagte man von ihm. Daher die zynischen, höhnisch brutalen Töne, die dumpfe, gequälte Lustigkeit, die sich des Genusses nicht bewußt wird, die anklägerische wilde Geste. Romantische und revolutionäre Züge erscheinen in Deburaus Bild verschmolzen. Aber das Ewige und Große in seiner Kunst, das ist doch die bis ins Unendliche wandelbare und dabei stets gleiche Gebärde des Hanswursts, wie sie in der ganzen Weltliteratur sich findet, diesmal allerdings in einzigartiger Schärfe, Größe und Kraft ausgeprägt.

„Pierrot partout“ hatte eine der letzten Pantomimen geheißen, in der Deburau auftrat. Überall tauchte er da empor, aus allen Ecken und Winkeln, erhängte sich und ward wieder lebendig, ward erschossen und stand wieder auf. Satan stellte ihn als seinen würdigen Sohn, als den weltbeseelenden Geist der Leidenschaften vor. Es war wie ein Symbol dessen, was er geschaffen, was er zurückließ. Zwar starb mit Deburau sein Theater, endete jene einzige Glanzepoche der pantomimischen Kunst, die er in der modernen Zeit heraufgeführt. Aber Pierrot, sein Geschöpf, lebt noch unvergänglich fort und mit ihm der Geist der Pantomime.

Quellen-Verzeichnis.

Von Art und Kunst des Mimen. Motto: Wagner-Lexikon hgb. v. Glasenapp u. von Stein. (Stuttgart 1883) S. 465. Entstehung des mimischen Tanzes, des Mimus und des Dramas: Wundt, Völkerpsychologie Bd. III, 2. Aflg. (Leipzig 1908). S. 433 ff., 325 f. Richard Wagners Anschauungen vom Mimen und mimischer Kunst: Wagner-Lexikon. S. 462 ff., 588, 787 ff., vgl. Ges. Schriften u. Dichtgen. (3. Aflg.) III, 90 ff., VIII, 263 ff.

Der deutsche Roscius. Das grundlegende Werk über Ekhof hat Hermann Uhde geschaffen. (In „Der neue Plutarch" hgb. v. R. von Gottschall, IV., 119—238, Leipzig 1876.) Motto: E. Schmidt, Lessing I, 562. Nicolais Erzählung: Uhde S. 200 f. Aeußres: Uhde S. 159 f., 195, 214, 283 f. Kanut: Uhde S. 162. Ausdrucksfähigkeit: Uhde S. 162 ff., 173 f., 192. Organ: Uhde S. 130, 160. Gemischte Empfindungen: Uhde S. 167 f. Verhältnis zu Lessing: zusammengestellt bei J. Kürschner, Ekhofs Leben und Wirken. Wien 1872. S. 18 ff.

Der Meister. Schröders schauspielerische Kunst ist dargestellt in der umfangreichen Arbeit seines intimen Freundes F. L. W. Meyer, „Schröder, ein Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers." Hamburg 1819—22, 2 Bde. Freilich sind Meyers Bemerkungen weit über das langatmige Werk zerstreut und werden ergänzt durch das reichhaltige Material, das B. Litzmann in seiner leider nicht vollendeten großen Schröder-Monographie (2 Bde. Hamburg u. Leipzig 1880—94) gesammelt hat. Eine vortreffliche knappe Charakteristik bietet Litzmann „Der große Schröder" in der Sammlung „Das Theater" Bd. I.

Motto: Litzmann „Der große Schröder". S. 44. Der große Vertraute der Natur: Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 2. Aflg., II, 41. Tragöde und Tänzer: Devrient I, 458. Bedientenrollen: Litzmann II, 108 ff., Meyer I, 276 ff. Hohe Gestalt: Meyer I, 291. Just, Agapito: Litzmann II, 110. Meyer I, 207 f. Marinelli: Litzmann II, 130 f. Meyer I, 234 f. Ekhofs Einfluß: Litzmann I, 232 ff. Organ: Devrient I, 472 f. Meyer I, 236 f., 272, II, 350. Major im „Hofmeister": Meyer I, 300 f., Litzmann II, 238 f. Wegfort: Meyer I, 310 f., Litzmann II, 283. Geist im „Hamlet": Meyer I, 291, Litzmann II, 195 ff. Harpagon: Litzmann II, 179 ff. politischer Kannegießer: Meyer I, 328 f. Hamlet: Litzmann II, 252 ff. „Hochverrat der Natur": Meyer II, 365 ff. (Sensibilität und Harmonie). Künstlerisches Glaubensbekenntnis: Meyer I, 336 ff., Litzmann II, 310 ff. Aeußres: Meyer II, 350, Devrient II, 41 f. (in reiferen Jahren). Gebärden: Meyer II, 370 f., 384. Lear: Meyer I, 306 f., Litzmann II, 245 ff. Blick: Litzmann, „Der große Schröder"

S. 42 (Iffland). Einheitlichkeit und Nüancierung des Spiels: Meyer II, 357 ff. Masken: Meyer I, 234, 331, II, 374, Litzmann II, 180, 267. Wirkung: Meyer I, 323, 343, Litzmann II, 247.

Fleck der Einzige. Motto: Jub.-Agb. (Cotta) I, 284. (Epilog zu Schillers Glocke). Flecks äußere Erscheinung; Tieck, Phantasus III, 228. S. Baur, Lebensgemälde der denkwürdigsten Personen des 18. Jahrhunderts (Leipzig 1803) II, 288. Teichmanns Literarischer Nachlaß hgb. v. F. Dingelstedt (Stuttgart 1863) S. 35—36. (F. Schultz). Sein Spiel, wenn er nicht aufgelegt: E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 2. Auflg. I, 532 (Schröder). Sein Organ: Phantasus III, 228 f. Baur II, 289. Fleck als Karl Moor: Phantasus III, 230. Vgl. Devrient I, 532 f. Genée, 100 Jahre des kgl. Schauspiels zu Berlin S. 40 f. Die „Räuber"-Stelle: Mannheimer Theater-Agb. II, 10. Flecks Wohnung: Genée S. 67 Anm. Zahl des Auftretens und der Rollen: 2627mal in 202 Rollen. Teichmann S. 69. Begrenztheit seines Talents: Phantasus III, 226. 233. Als Meinau: Brachvogel, Gesch. d. kgl. Theaters zu Berlin II, 208. Teichmann S. 48. Hypochondrie: Baur II, 285. Fleck und Iffland: Martersteig, das dtsch. Theater im 19. Jahrhundert S. 149. Genée S. 58 f. Devrient II, 100 f. Fleck und Schröder: Phantasus III, 226 f. Sein Verhältnis zu Shakespeare und Schiller: Tieck, Dramaturgische Blätter II, 233. Phantasie, innerer Dämon: Baur II, 280. Phantasus III, 229. 231. Fiesko: Brachvogel II, 295. Siri Brahe: Brachvogel II, 344. Größe und Glut: Meyer, Schröders Leben I, 316 f. Lebensgeschichte: S. Baur II, 280 ff. Holtei, Obernigker Bote II, 154 f. Theologie und Religion: Baur II, 281. 291 f. (Bibellektüre.) Debüt bei Schröder: Litzmann, Schröder II, 273. Ekstase: Phantasus III, 232. 226 f. (Gegensatz zu Schröders Spiel). Heldenspieler: Baur II, 284. Köpke, Ludwig Tieck I, 194. Zelter: Briefwechsel mit Goethe (Reclam) III, 545. Ohrfeige: Brachvogel II, 236 f. Reinicke-Scholz-Borchers: Devrient I, 351. Tieck, Dramat. Bl. I, 78. Fleck als Otto v. Wittelsbach: Tieck, Dramat. Blätter I, 78 f. Fleck im „Benjowski": Devrient I, 532 Anm. (Schröder: Phantasus III. 224). Vortrag: Devrient I, 531. II, 98 f. Phantasus III, 229. Die Donnerstage in der Invalidenstraße: Köpke, Ludwig Tieck I, 194 f. Wackenroder: Briefe an Tieck. Hgb. v. Holtei IV, 196 f., 219 f. „Gewanderter Schneidergeselle": Briefwechsel Goethe-Zelter. (Reclam) III, 351. Flecks Verbindung von Tragik und Humor: Tieck, Dramat. Blätter I, 235 f. Schles. Dialekt: Devrient I, 529. Differenz mit dem jüngeren Doebbelin;

Freienwalde: Genée, S. 25 f. Baur II, 285 (Naturgefühl). Opernsänger: z. B. als Capulet in „Romeo und Julia“, Devrient II, 93. Tätigkeit als Regisseur: Brachvogel II, Genée, Teichmann, passim. Flecks Heirat mit Luise Mühl: Brachvogel II, 294, 322. Othello, Macbeth, Shylock: Phantasus III, 229 f. Banquos Geist: Dramat. Blätter II, 355. Benefiz bei der Erstaufführung der Piccolomini: Genée S. 67. Fleck als Wallenstein: Tieck, Dramat. Blätter I, 59 ff., 73 ff. Devrient II, 97 ff. Jahrbücher der preußischen Monarchie 1799 I, 311. Letztes Auftreten, Ende: Teichmann S. 69. Genée S. 70 ff. Bestattung: Eisenberg, Bühnen-Lexikon, Art. Fleck. Ifflands Nachruf; Andenken: Genée S. 73 ff.

Der Schauspieler der Romantik. Motto: Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 2. Aflg. S. 455. „Rembrandtisch“: Aug. Lewald, Allg. Theater-Revue II, Jhrg. 1836. S. 340 f. Devrient-Dichtungen: „Devrient-Novellen“ v. H. Smidt (1857); trotz fabulierender Geschwätzigkeit von hohem Wert in der Analyse der Rollen. Holtei „Vagabunden“, „Letzte Komödiant“. Rob. Springer, „Devrient und Hoffmann oder Schauspieler und Serapionsbruder“, Künstler-Roman in 3 Bden. (1878.) R. Ortmann, „Die Unterrichtsstunde Ludwig Devrients“, dramat. Szene. Geschichten u. Anekdoten bei Rellstab, „Blumen- u. Aehrenlese“ (Leipzig 1836) II, 307—399. Gubitz, Erlebnisse (Berlin 1866) II, 73—94. C. Bauer, Komödiantenfahrten (Berlin 1875.) J. Funk, „Aus dem Leben zweier Schauspieler, A. W. Iffland u. L. Devrient“. (1838.) Aeußeres: Ed. Devrient II, 138 f. Therese Devrient, Jugenderinnerungen (Stuttgt. 1906) S. 240. Rellstab II, 332. Gubitz II, 73. Rezitation: Immermann bei Ed. Devrient II, 334. Nachahmung: Ed. Devrient II, 133 f. Anschütz, Erinnerungen (Reclam). S. 130. Einflüsse: Weidner: Ed. Devrient II, 135 f., vgl. Gutzkow (Hesse) XI, 262. Ochsenheimer: Ed. Devrient I, 549. II, 135. Rollenstudium: Ed. Devrient II, 140. 433 f. Rellstab II, 366 ff. „Wie tote Körper fallen“: Dante. Hölle V. Ges. V. 145 f. Devrient als Franz Moor: Rellstab II, 326—354. Smidt, Devrient-Novellen (Hendel) S. 80—86. Gubitz II, 73—76. Klingemann, Kunst und Natur III, 344 f. Anschütz S. 56 (Vergleich mit Iffland). W. Menzel, Denkwürdigkeiten S. 76 f. Laube (Hesse) VI, 18 f. E. T. A. Hoffmann (Agb. Grisebachs bei Hesse). IV, 31. Caroline Bauer, Aus meinem Bühnenleben. S. 115 f. Als Lear: Rellstab II, 356 ff. Smidt S. 102 ff. 116 ff. Klingemann III, 348 f. Ulrici, Shakespeare-Jahrbuch II, 292—297, vgl. Dowden, Shakespeare, Dtsch. Agb. S. 198. Genast, Erinnerungen eines alten Schauspielers (Agb. v. Kohlrausch) S.

219 f. C. Bauer, Aus meinem Bühnenleben S. 113. Holtei, Vierzig Jahre (1862) I, 115—117. Als Shylock: Rellstab II, 360 ff. Klingemann III, 350 f. Briefw. zwischen Goethe u. Zelter (Reclam) I, 416 f. Anschütz S. 269 f. Als Falstaff: Klingemann I, 395 f. Rellstab I, 375 f. Genast S. 218 f.

Der Denker. Bekenntnisse und Aeußerungen Seydelmanns über seine Kunst finden sich zahlreich in dem gewichtigen Werk H. Th. Roetschers „Seydelmanns Leben und Wirken" (Berlin 1845); manches auch in August Lewalds „Seydelmann und die deutsche Bühne" (Stuttgart 1835), wo die Rollen des Karlsruher Repertoirs frisch und anschaulich geschildert werden, dann in dem Buch von Georg Knispel „Erinnerungen aus Berlin an Carl Seydelmann" (Darmstadt 1845), in dem besonders die Ansichten des Schauspielers über Deklamation und die Art seines eigenen Vortrags berücksichtigt sind. Auch Gespräche, wie sie aus den Erinnerungen Gutzkows, Laubes, Holteis hindurchleuchten, mußten den Stoff für Seydelmanns Reden liefern, der hier nur Anschauungen vorträgt, wie sie sich als authentisch belegen lassen. Für sein Verhältnis zu Holtei kommen besonders Holteis Selbstbiographie, die „Grafenorter Briefe", „Der Obernigker Bote" II, 100 ff. in Betracht (vgl. Landau, Holteis Romane, S. 116—118). Dem schrankenlosen Lob gegenüber, das Seydelmann von Roetscher, Knispel, Gans, Carrière u. a. gespendet wird, seien Holteis scharf abwägendes Urteil, Eduard Devrients streng kritisierende, aber gerechte Würdigung in der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (2. Agb. II, 441—455) und Paul Schlenthers treffliche Studie in der Allgemeinen deutschen Biographie hervorgehoben. Motto: Devrient II, 449. Gutzkow (ed. Houben) VIII, 178. Wohnung: Gutzkow VIII, 171 f. Holtei, Ob. Bote II, 101. Knispel S. 5 ff. Aeußeres: Roetscher S. 193 f. Devrient II, 236. Gutzkow VIII, 165 f. Laube, Gesammelte Werke, hgb. v. Houben, IL, 187 ff. („Weltgeistlicher"). Schles. Heimat: Roetscher S. 167 f., 288. Todessehnsucht: Roetscher S. 163, vgl. Houben, Gutzkow-Funde („Dichter und Schauspieler") S. 119 f. Holteis Urteil: „Ob. Bote" II, 115 ff. „Setzet Ihr nicht das Leben ein": Roetscher S. 253, 351. Ungehindert Komödie spielen: Roetscher S. 92. Mein Platz auf der Bühne: Roetscher S. 303. Häusliches Unglück: Roetscher S. 91. Houben, Gutzkow-Funde S. 107. „Genial": Roetscher S. 271, 352. Wort: Laube, Ausgew. Werke hgb. von Houben II, 31 f., VI, 33 f. Organ: Lewald S. 23 f. Laube, Ausgew. Werke VIII, 107. Knispel S. 27 f. u. ö. Demosthenes II.: Roetscher S. 240 ff. Aussprache: Devrient II, 442. Schönschrift: Lewald S. 25 f. Knispel S. 39. Holtei, Ob. Bote II, 126 f.

Liebe zu Clara Stich: Houben, Gutzkow-Funde S. 114 ff. Einsames Rollenstudium: Laube IL, 178 f. Devrient II, 239. Das Drama als Ganzes: Roetscher S. 255, 259, 296 f. Größtmögliche Wirkung: Devrient II, 240 f. Immermann: Düsseldorfer Anfänge. „Deutsche Pandora" III, 1—88 (Stuttgart 1840), vgl. Agb. Cotta VI, 353. Geistige Kraft: Laube, Ausgew. Werke VIII, 108. Carlos: Lewald S. 23 f., 90—94. Roetscher S. 115 ff., 141 f. Laube VIII, 107. Devrient II, 443, 448. Marinelli: Lewald S. 98 f. Alba: Devrient II, 444 f. Shylock: Lewald S. 113—15. Roetscher S. 141, 206. Mephisto: Lewald S. 151—67. Roetscher S. 208—13, besonders 211 f. Franz Moor: Lewald S. 167—169. Konsequenz: Knispel S. 56. Maske: Roetscher S. 74, 194. Ossip: Lewald S. 119 ff. Devrient II, 447. Mohr im „Fiesko": Lewald S. 135. Roetscher S. 202 f. Perin: Lewald S. 78 ff. Roetscher S. 197. Angelo: Roetscher S. 261 f. Hirsch: Lewald S. 97, „Bettler": Lewald S. 127. (Typen S. 109 ff.) Modelle: Lewald S. 427. Vatel: Lewald S. 87 f. Roetscher S. 117. Historische Rollen: Lewald S. 96 f. Roetscher S. 203 f. Bildende Kunst: Lewald S. 111, 160. Roetscher S. 277—80 (Gallait). Konzentration auf eine Stelle: Laube IL, 191. Lewald S. 163. Knispel S. 52 f. Kritische Ratgeber: W. Menzel, „Denkwürdigkeiten" (Bielefeld und Leipzig 1877) S. 293. Gutzkow VIII, 172. Knispel S. 49 („ich muß bepatscht werden"). Mißtrauen gegen sich: Roetscher S. 128. Wallenstein: Roetscher S. 162. Devrient II 451 f. Jago: Roetscher S. 170, 266 ff., 269. Bösewichter: Roetscher S. 268. Knispel S. 15, 16. Ein guter Schauspieler und ein tüchtiger Mensch: Roetscher S. 246 ff. Darstellung der Nachtseiten und Sünde: Roetscher S. 171 f.

Die Königin der Tränen. Motto: Richard Wagner, Mein Leben. (München 1911.) S. 49. Unsre Kenntnis des persönlichen und künstlerischen Wesens der W. Sch.-D. beruht vor allem auf zwei Büchern: Claire von Glümer, Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient. (Leipzig 1862), und Alfred Frhr. v. Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas (Leipzig 1863). Dazu kommt die mehr kritisch referierende Schrift von Carl Hagemann (Berlin und Leipzig 1904). Die ausführlichsten Schilderungen ihres Spiels hat Ludwig Rellstab gegeben: „Blumen- und Ährenlese" II, 401 ff. Deutsches Theater-Archiv (Berlin 1860). Ges. Schriften IX, 365 ff. XX, S. 96 ff., 167 ff., 253 ff. — Letztes Auftreten in Dresden: Wolzogen S. 316, 309 („Iphigenie in Aulis"). Betäubung im Studium: R. Wagner. M. L. S. 269 f. Königin der Tränen: Wol-

zogen S. 280. Ihre Schönheit: Glümer S. 46. Wolzogen S. 83 f., 119 ff. (Emmeline: Wagner M. L. 129. Wolzogen S. 48 f.) Euryanthe: Glümer S. 110 f. Rellstab, Deutsches Theater-Archiv S. 147 ff. vgl. Ges. Schriften Bd. IX und XX. Donna Anna: Glümer S. 58 f. Rellstab, Ges. Schriften IX, 401 ff. Wolzogen S. 169 ff. Die gealterte Frau: Wagner, M. L. S. 272. Wolzogen S. 305. Stimme: Wagner, M. L. S. 272, 340. Ges. Schriften IX, 221. Wolzogen S. 101 ff. Mimische Kunst: Glümer S. 102, 111. Wolzogen S. 73 (Agathe), S. 96 f., 112 ff., 136 (Vestalin), 236 ff. (Romea), 173 ff. (Iphigenie), S. 62 f. (Fidelio), S. 127 ff. (Euryanthe). Verschmelzen der Kunstmittel: Glümer S. 106. Hagemann S. 14. Kostüm: Glümer S. 35 f., 86 ff. Wolzogen S. 62, 135, 193, 239. Kulissen und Requisiten: Glümer S. 87, 93. Gewitterstimmung: Glümer S. 12, 18, 34 u. a. Ihr Herz: Glümer S. 109 f., 166 ff., 170 f., 214. Rollenstudium: Glümer S. 25 ff., 91 ff. „Der neue Weg“, 39. Jahrg., Heft 3. Komposition der Rollen: Wolzogen S. 112—13. Rellstab, „Universal-Lexikon der Tonkunst“ VI, 262. Gewaltsamkeiten: Wolzogen S. 87, 194, 250. Wagner, M. L. S. 272, 340. Einfluß Wagners: am ausführlichsten von ihm selbst dargelegt in seinem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“. Ges. Schriften IX, S. 150—230. Ges. Schriften I, 105. IV, 254. M. L. S. 49 f., 129, 320 f. Historische Bedeutung: Hagemann S. 21. Wolzogen 217 ff.

Der Großmeister des Humors. Szenen, wie wir deren eine hier in einem frei erfundenen Rahmen wiederzugeben versuchen, werden von Döring immer wieder berichtet. In Breslau spielt er seine Rollen den Gästen der Hansenschen Weinstube vor (Laubes Werke, hgb. von Houben IX, 352); Gutzkow gestaltet er einen Tag, den sie zusammen im Mannheimer Gefängnis verbringen müssen, zu einem phantastischen Traum (vgl. Gutzkows prächtige Schilderung in „Zwei Gefangene“. Werke hgb. von Houben XII, 112—141); Laube führt er einige Glanzpartien seines Repertoirs auf einer Reise im Eisenbahncoupee vor (Nachträge zu Laubes „Erinnerungen“. Werke hgb. von Houben IX, 354 f.) Auch Carl Wexel („Theodor Döring als Mensch und Künstler“, Berlin 1878) weiß von diesen improvisierten „Aufführungen“ des „geborenen Schauspielers“ zu berichten. Von solchen „Döring-Szenen“, wie sie Paul Lindau (Theater-Almanach auf das Jahr 1910, S. 50) nennt, ist die ganze reiche Literatur über den Künstler voll. Einige besonders frappante Zeugnisse für seine Verwandlungskunst werden in der „Gartenlaube“ (Jahrg. 1874) registriert; so stellte er vor einer Gesellschaft einen Gang durch ein Irrenhaus da, wobei er zunächst als führender Arzt auftrat

und dann die einzelnen Irren erschreckend lebenswahr charakterisierte. Ueber Döring im allgemeinen: Küstner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung S. 242—45. Martersteig, Deutsches Theater im 19. Jahrhundert S. 448 ff. Motto: Goethes Werke (Tempel-Agb.) III, 8 („Eins und alles“). Aeußeres: Wexel S. 8. Laube, Werke IX. 352 ff. Lindau, Theater-Almanach S. 49. Sein Blick: Lindau, Vorspiele auf dem Theater S. 184. Aehnlichkeit mit Ludwig Devrient: Therese Devrient, Jugenderinnerungen S. 408. Wexel S. 8. „Auch kein Hund“: Wexel S. 63. Hebenstreit: vgl. Unsere Zeit XV, 2, 68. Sein Lachen: Gutzkow, Werke XII, 115 f., 121 f. Verwandlungsfähigkeit: Gutzkow, XII, 121 ff. Entschs Theater-Almanach. 43. Jahrg. (Nekrolog auf Döring) S. 151 bis 52. Vgl. Lindau, Vorspiele S. 145. Bankier Müller: Wexel S. 77. Gensichen, Berliner Hofschauspieler S. 117—118. Die Bauernfeld-Stelle: Werke hgb. von Horner. II, 67, 69. Realistische Details: Gensichen S. 111. Charaktermasken: Wexel S. 12. Gutzkow XII, 120 f. König Ernst August: Wexel S. 11. Laube IX, 355 f. Nachahmungstalent: Wexel S. 22, 72 u. ö. Gensichen S. 107, 122. (Mephisto: Wexel S. 69—76.) Sein Humor: Laube IX, 354 ff. Gensichen S. 113 ff. Wexel S. 77 ff. (Lear: Gutzkow XII, 133. Laube XI, 354.) „Es fehlt hier“: Therese Devrient S. 408 erzählt diese Anekdote, wobei Seydelmann anstelle Dessoirs steht. „Füllsel“: Laube XI, 353. Gensichen S. 109 f. Fontane über Malvolio: „Causerien über Theater“, hgb. von Schlenther S. 23 f., 223 f.; vgl. Wexel S. 88 f. Gensichen S. 112. Rodenberg, Erinnerungen aus der Jugendzeit. Dtsch. Rundschau LXXXX, 407 f. Falstaff: Gensichen S. 115 f. Wexel S. 22 f. Richter Adam: Dingelstedt, Literarisches Bilderbuch S. 330 f. Laube IX, 353. Vansen: Fontane, Causerien S. 53. Gautier nach Entschs Theater-Almanach S. 153. Nathan: Wexel S. 79 f. Gensichen S. 114 f. Rodenberg, S. 407. Jago: Wexel, S. 93—103. Dörings Frau: Entschs Almanach S. 154. Laube IX, 356.

Der Darsteller des Narciß. Motto: Grillparzers Werke (Cotta ed. Sauer) III, 101. — O. F. Gensichen, Berliner Hofschauspieler. Berlin 1872. Dessoir S. 7—35. Karl Frenzel, Berl. Dramaturgie. Hannover 1877. II, 278—292. Aeußeres: Frenzel S. 284 f. Gensichen S. 8. „von Natur schwach begabt“: Gutzkow, Werke (Hesse), VIII, 157. Organ: Laube, Werke (Hesse), IX, 352. Frenzel S. 286 f. Gensichen S. 13. Faust und Mephisto: Barnay, Memoiren I, 20. Percy: Fontane, „Aus England“ S. 18. Londoner Tournee: Houben, Emil Devrient S. 121 ff., 125 ff. Fiasko als Othello: Lina Fuhr, „Von Sorgen

und Sonne" S. 212—215. „Michelangelo": Gensichen S. 8. Frenzel S. 286. K. Th. v. Küstner: „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung". Vgl. Eisenberg, Bühnen-Lexikon. „Kellerton": Fontane, „Theater-Causerien" S. 56. Coriolan: Frenzel S. 284. Richard III.: Gensichen S. 17—22. Othello: Gensichen S. 23—33. Frenzel S. 289 f. Lewes, „On actor and the art of acting" Leipzig 1875. Roetschers Charakterstudien: „Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden" und „Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen". Narciß: Frenzel S. 290 f. Lina Fuhr S. 269 ff. Feodor Wehl, Zeit und Menschen I, 245 f. Narciß als Rolle, vgl. Guglia, Mitterwurzer S. 61 ff. Schluß: Frenzel S. 285.

Die Tragödin. Motto: M. Ehrenfeld, Charlotte Wolter (Wien 1887) S. 56. Sappho: Leo Hirschfeld, Ch. W. (Wien 1897) S. 10. Jakob Minor, Jahrbuch der Grillparzergesellschaft Bd. VIII (Wien 1898) S. 193. Die Wolter in ihrem Heim: Ludwig Hevesi, Wiener Totentanz (Stuttgart 1899) S. 3 ff. Hermann Bahr, Stud. z. Kritik der Moderne (Frankfurt a. M. 1894) S. 309 ff. Ehrenfeld S. 94 ff. Aeußeres: Ehrenfeld S. 7 u. ö. (dunkelblonde Haar S. 54). Minor S. 190 ff. Harden, Köpfe (Berlin 1910) S. 334. Wildbrandt, Erinnerungen (Stuttgart u. Berlin 1905) S. 15 ff. Bettelheim, Acta diurna (Wien 1899) S. 288, vgl. Biographisches Jahrbuch II, 295 ff. Speidel, Schauspielerporträts (Berlin 1911) S. 145 u. ö. vgl. Wien 1848—88 II, 376 f. A. v. Weilen, Allgemeine Deutsche Biographie XXXXIV, 167 ff. vgl. Die Theater Wiens II, 2, 2, 190 ff. (Wien 1906). Augenaufschlag: Minor S. 186, 191. Lachen: Minor S. 191, 198 f. „Zu klein": Bettelheim, Biograph. Jahrb. II, 295 ff. Minor S. 190 f. Kostüm: Hevesi S. 7 f., 12 ff. Ehrenfeld S. 26 f. (Orsina), S. 34 ff. (Lady Macbeth, vgl. Barnay, Memoiren II, 65.) 56 f., 61 f. (moderne Toiletten). Speidel S. 144 u. ö. („malerisch"). Minor S. 191 f. Wort eines Kritikers bei Ehrenfeld. S. 51. Gesten: Hirschfeld S. 10. Minor S. 190 ff., Ehrenfeld S. 40 ff. Speidel S. 267 (Trinken der Lea). Sterben: Ehrenfeld S. 31, 65. Stimme: Hevesi S. 5 f., 10 f. Speidel S. 239, 264. Bettelheim S. 292. v. Weilen A. D. B. XXXXIV, 167 f. Hirschfeld S. 10 ff. Minor S. 193 ff. Lewinsky, Kleine Schriften (Berlin 1910) S. 163. Kölnische Dialekt: Bahr S. 310. Minor S. 193 f. Die Wolter und Laube: Laubes Ges. Werke (hgb. von Houben) 30, 188 ff. Laubes Theaterkritiken u. Dramaturg. Aufsätze (hgb. von A. v. Weilen) S. 78 ff. Hevesi S. 11 f. „Ringsum die graue Unermeßlichkeit": Hirschfeld S. 13. Minor S. 193. Ihr Wesen: Ehrenfeld S. 91 ff. A. v. Weilen A. D. B. 44, 170. Minor

S. 188 f. (geringe Intelligenz). Die Wolter und Grillparzer: Auguste von Littrow-Bischoff, Aus dem persönlichen Verkehr mit Fr. Grillparzer (Wien 1873) S. 54 ff., 102 ff. Temperament und Wille: Minor S. 189 f. „Sie hat den Dämon“: Laube bei v. Weilen, Die Theater Wiens S. 191. Hevesi S. 6, 12. Schöne Tigerin: Speidel S. 142. Harden 336 f. Ehrenfeld S. 34 f., 52, 62. Tragisches Temprament: Speidel S. 240. Hirschfeld S. 6 ff. Minor S. 198. „Humoristische Wallungen“: Laube (hgb. von Houben) XXX, 206. Hevesi S. 6. Minor S. 198 f. Harden S. 337. Jungfrau von Orleans, Gretchen: Minor S. 199, 197 f. Kriemhild: Bettelheim S. 299. Rollenstudium: Ehrenfeld S. 32 f. A. D. B. XXXXIV, 170. Ihre Grenzen: Speidel S. 241 u. ö. Minor S. 194, 204. Ihre Größe: Hirschfeld S. 16. Messalina: Ehrenfeld S. 42 ff. Minor S. 202 f. Wilbrandt S. 16 f., 67 f., 19 (Poppäa). Harden S. 335. Phädra: Ehrenfeld S. 30 f. Speidel S. 190. Medea: Minor 208 f. Ehrenfeld S. 38 f. Adelheid: Ehrenfeld S. 51 f. Minor S. 205. A. D. B. XXXXIV, 169. Lady Macbeth: Ehrenfeld S. 34 f, 52 f. Speidel S. 144. Minor S. 207—8.

Der letzte Komödiant. Über Mitterwurzer besitzen wir die ausgezeichnete Monographie von Eugen Guglia (Wien 1896), die die eingehendsten Rollenanalysen enthält, die wohl je einem deutschen Schauspieler gewidmet worden sind. Diesem unbedingten Bewunderer des großen Komödianten gegenüber betont Jakob Minor in seiner eingehenden Kritik des Buches („Biographische Blätter“, II, 118—128) den Standpunkt der Anhänger der „alten Burg“, der Sonnenthal-Verehrer, die an dem enfant terrible des Burgtheaters viel auszusetzen hatten. Ergänzend zu Guglias Arbeit tritt die schöne Charakteristik Mitterwurzer von J. J. David („Das Theater“ Bd. XIII). Reiches Material über sein Leben und seine Persönlichkeit bietet das Werk von Max Burckhard, seinem letzten Direktor, (Wien und Leipzig 1906), das aus Briefen und Mitteilungen von Frau Mitterwurzer schöpft. Verwertet sind außerdem Kritiken von Speidel, Josef Bayer, Friedrich Uhl, Hevesi, Bahr, Harden.

Motto: Zeitschrift „Das Theater“ (hgb. v. Chr. Morgenstern) I, 144 ff. Geburtsdatum: Burckhard S. 5. Nervosität: Burckhard S. 9 f., 34 ff., 68 ff., 84 ff. Guglia S. 68. David S. 8, 35 f. Lud. Hevesi, Wiener Totentanz (Stuttgart 1899) S. 74, 81 f. Organ: Guglia S. 4. Minor S. 120. Laubes Werke hgb. v. Houben (Hesse) VI, 132. Ausbruch der Erregung: Guglia S. 25, 42, 54, 59, 62 f., 69 f., 108, 118 f., 138 f. Haltung: Guglia S. 3, 28, 79. Minor S. 119 f. Tierisches: Guglia S. 25, 53, 79 (Wurm), 128. Ca-

liban: Guglia S. 80 f. David S. 54 f. Galomir: Guglia S. 53 f. David S. 55 f. Sinnliches: Guglia S. 32, 46, 53, 63, 77 f., 124. David S. 51. Verführerisch: Harden, Köpfe S. 370 f. Guglia S. 44, 55, 88 f., 120. Maskenrollen: Guglia S. 50 ff. Philipp IV.: Guglia S. 155 ff. David S. 67 ff. Speidel, Schauspieler (Berlin 1911) S. 275. Hjalmar: Guglia S. 110 ff. David S 61 ff. Seine Lebebenstragik: Burckhard S. 28, 47, 32 ff., 72 ff. Vagabundentum: Hevesi S. 82 ff. Guglia S. 6. David S. 9, 32 ff. Tabarin: Guglia S. 128. Hevesi S. 84. Striese: Guglia S. 115 f. Holofernes: David S. 39 f. Ironiker: Minor S. 124 f. Schaffensprozeß: Das Problem des schauspielerischen Schaffens behandelt mit besonderer Rücksichtnahme auf Mitterwurzer die aufschlußreiche und kluge Studie von Max Martersteig „Der Schauspieler" (Leipzig 1900), besonders S. 40 ff., 61 f., 71 f. Das Bekenntnis Mitterwurzers: S. 46. Physische Anstrengung: Guglia S. 141. Entstehung seiner Rollen: Guglia S. 8 (Mephisto). Burckhard S. 127, 91 („wie es richtig ist"). Musik: Burckhard S. 20. Visionen: Guglia S. 29, 39, 66, 86 f., 118, 35 f. (Winchester). Religiöses: Burckhard S. 14 f., 17 f. Guglia S. 6, 47 f. David S. 7, 68. Wahnsinn: Guglia S. 64, 69, 75 ff., 97. Schluß: Guglia S. 142 f., 135 (Allmers).

Der Held. Motto: Edda (Gripisspó) übs. v. Gering S. 195. Für Auffassung und Psychologie des Helden: V. Vedel, Heldenleben (Leipzig 1910). Aeußeres: Max Grube, Adalbert Matkowsky (Berlin 1909) S. 14 ff. Harden, Köpfe S. 456 f. „Die Schaubühne" hgb. v. S. Jacobsohn V, 1, 330 ff. Kleine Mund: Harden S. 456. Sigismund in „Traum ein Leben": Grube S. 106 Überteibungen: Grube S 77 f., getadelt besonders von Fontane, Causerien über Theater S. 97 u. ö. Macbeth: Grube S. 25 f. Kostüme: Grube 61 f., 91, 124 f. (Hauseinrichtung). Maske: Grube S. 56 f. Organ: Grube S. 17, 75 f. u. ö. Harden S. 45 f. Bab, Deutsche Schauspieler (Berlin 1908) S. 31, 34. („Leib gewordene Orgel".) Karl Moor: Grube S. 96 ff. Fontane S. 63. Entwicklung: Grube S. 117. Philipp Stein, A. M. („Das Theater" Bd. VI) S. 39. „Die Schaubühne" hgb. v. S. Jacobsohn III, 2, 540. Gesten: Grube S. 78, 119. Stein S. 24. Humor: Grube S. 47, 110 f. Stein S. 61 f. (Bastard), Grube S. 81 (Götz). Rauschstimmung: Stein S. 47 ff. Reden in Handeln umgesetzt: „Die Schaubühne" III, 1, 116 (Wallenstein). Bab. S. 32 (Tellmonolog). Grube S. 111. (Percy).

Der Herr der Schönheit. Motto: Wallenstein V.

1813. Vorliebe für optische Apparate: Kainz-Heft des „Merker" S. 256, 263. Kainz' Aeußeres: F. Gregori, J. K. („Das Theater" Bd. III) S. 9, 20 u. ö. H. Bang, J. K. (Berlin 1910) S. 7, 44. L. Speidel, Schauspieler (Berlin 1911) S. 285 ff. G. Brandes, „Der Merker" S. 244 („Schusternase"). Aufgeben der „Maske": O. Brahm, K. (Berlin 1910) S. 14 f. „Die Schaubühne" VI, 2, 985 (Max Osborn). Augen: „Der Merker" S. 248 (Irene Triesch). Florett: Gregori S. 19. Konrad Falke, K. als Hamlet (Zürich u. Leipzig 1911) S. 264. Unaufhörliches Vibrieren: „Der Merker" S. 256 (Alex. O. Goltz). Nervöse Ungeduld: Bang S. 39 ff. Gesten: Falke S. 14 u. ö. Gregori S. 36 ff. Bang S. 49 u. ö. Redekunst: F. Kayßler, „Worte zum Gedächtnis an J. K." (Berlin 1910) S. 4 ff. Gregori S. 10 ff. Falke S. 43 ff. „Die Schaubühne" III, 1. 249 (S. Jacobsohn). Überreden: Brahm S. 9. Lautmystik: Kayßler S. 5. Langes Prädulieren — jähe Höhepunkte: Gregori S. 24 u. ö. Sein „Darüberstehen": Falke S. 124, 190 f., 210 (Gleichnis des Rosselenkers S. 27). Als Dichter: Seine Übersetzungen: Sardanapal, Manfred, Figaro. „Saul": Aufführung im Burgtheater 23. Okt. 1910. „Helena-Fragment": „Der Merker" S. 229. Feind des Naturalismus: Brahm S. 29 ff. Als Vorleser: Bang S. 17 ff. „Der Merker" S. 271. „Die Schaubühne" V, 1, 643 f. (W. Handl). Brahm S. 45. Fuldas „Novella Andrea": Bahr, „Glossen" S. 41. Das Kindliche in ihm: Brahm S. 25 ff. „Die Schaubühne" VI, 2, 1017 ff. (H. Land). Romeo: Gregori S. 28—40. Bang 13 f. Humor: Gregori S. 59 f. „Die Schaubühne" III, 1, 347 (Figaro, S. Jacobsohn). Richard II.: „Die Schaubühne" V, 1. 433 f. (H. Sinsheimer). Karl Moor: Bang S. 31—39. Hamlet: Das Buch von Falke, Bang S. 59—86. Als Gegensatz zu solch begeisterten Auffassungen: Preußische Jahrbücher Bd. 135, S. 541—45. (H. Conrad).

Die Muse des Rokoko. „Vorurteile": A Pougin, Un ténor de l'opéra du XVIII. siécle. Pierre Jélyote et les artistes de son temps (Paris 1905) S. 14 f. E. Dacier, Marie Sallé (Paris 1909) S. I ff. Biographie im „Nécrologue des hommes célèbres". Artikel Camargo, 1771. Urteile über ihre Schönheit: Grande Encyclopédie. Art. Camargo (A. Pougin). Nachlaß: E. Dacier, S. 282 ff. Begräbnis: Correspondance littéraire, ed. Tourneux IX, 18. Die Charaktere des Tanzes: Aubry—Dacier „Les charactères de la dance". Paris. Entstehung des Balletts: Cahusac, „La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse", Paris 1754. Noverre „Lettres sur les arts imitateurs", Paris 1807. „Die erste, die wie ein Mensch getanzt": Voltaire in

einer Anmerkung des „Temple du gout“. Kostüme, Tanzschritte: E. Dacier, S. 135 ff. Vergleich mit der Sallé: Dacier S. 77 ff. Voltaires Verse: Mercure. Janvier 1732, S. 146.

Eine schöne Seele. E. Dacier hat der Sallé eine ausführliche, den ganzen Stoff erschöpfende Monographie gewidmet, vgl. außerdem Henri Roujon, Dames d'Autrefois S. 101 ff. Ihre Tugend: Dacier S. 88 ff. Die daraus entstehenden Verdächtigungen der Tribadie: S. 191 ff. Voltaires Verse: Oeuvres XXXIII, 264. Ihre Reformen: Dacier S. 152 ff.

Die Tänzerin der Romantik. Herders Ideal der Tanzkunst: vgl. Haym, Herder I, 258. Biographie: In seinem Werk über Fanny Elßler hat August Ehrhard auch Leben und Kunst ihrer großen Rivalin, der Taglioni, ausführlich behandelt. Dort ist die Literatur über sie angeführt, vgl. bes. S. 107—130, 140 ff., 149 ff., 170 f., 181 f., 187 f., 195 f., 201 f., 205, 288 ff.

Die göttliche Fanny. Rahels Worte bei Berdrow, Rahel Varnhagen (Stuttgart 1902) S. 440. Rahels Urteile: „Buch des Andenkens“ (Berlin 1834) S. 458 ff. Zelter: Briefwechsel mit Goethe, hgb. v. L. Geiger (Reclam) III, 545. Biographie: August Ehrhard, „Fanny Elßler, das Leben einer Tänzerin“. Deutsche Ausgabe von Moritz Necker, München 1910. Haydns Einfluß: Ehrhard S. 11. Ihr Fuß: L. Speidel, „Wiener Frauen“ (Berlin 1910) S. 42. Ihre Persönlichkeit: L. Hevesi, „Wiener Totentanz“ (Stuttgart 1899) S. 136—144. Das Ewige ihrer Kunst: Holtei, „Charpie“ (Breslau 1866) II, 66—72.

Pierrot Pantomimus. (Deburau.) Motto: Bethge, Lyrik des Auslandes (Hesse) S. 20. Pantomime: L. Friedlaender, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II, 277 ff. J. J. Klein, Geschichte des Dramas, Bd. II und III, 508 ff., 635 f. Wundt, Völkerpsychologie III, 325 f., 446 f., 496 ff., 509 ff. (Die lustige Person). Die Geschichte Pierrots: Paul Hugonnet, Mimes et Pierrots (Paris 1889). Das „Théatre des Funambules“ hat eine ausgezeichnete Monographie in dem Werk von Louis Péricaud (Paris 1897) erhalten, das zugleich auch die wichtigste Quelle für Deburaus Spiel, die Texte seiner Pantomimen u. s. w. ist. Deburaus Biographie: Jules Janin, „D.“ Paris 1833 (Neudruck 1882), zusammenfassend Henry Lyonnet, Dictionnaire des Comédiens Français (Paris 1908) Art. Deburau. Zeitgenössische Urteile: Péricaud S. 3 ff., S. 282 ff. Schneiderszene: Péricaud S. 84 (in der Panto-

mime „Songe d'or"). Pierrot in der Mühle: Péricaud S. 140 ff. Der „wütende Ochse": Péricaud S. 69 ff. „Marchand d'habits": Péricaud S. 252 ff. (Gautiers Schilderung.) Seine Melancholie: Janin S. 64 ff. (Die Anekdote mit Ricord in der Einleitung zu dem Neudruck Janins von Arsène Houssaye erzählt). Péricaud S. 153 ff. (Mordprozeß). Deburan bei der Sand: Paul de Musset, Biographie d'A. de Musset S. 120 ff. Pierrot partout: Péricaud S. 215 ff.

Max Reinhardt von Siegfried Jacobsohn :::

2. Auflage / Brosch. M. 5.— / Geb. M. 6.50.

Mit einem Porträt von Max Reinhardt und 15 unveröffentlichten ganzseitigen Illustrationen nach Inszenierungen des Deutschen Theaters in Berlin.

Aus dem Inhalt: Der Kaufmann von Venedig — Oedipus und die Sphinx — Cäsar und Kleopatra — Das Wintermärchen — Gespenster — Frühlings Erwachen — Romea und Julia — Aglavaine und Selysette — Marquis von Keith — Catharina von Armagnac — Die Räuber — Nju — König Lear — Der Graf von Gleichen — Faust — Ein Sommernachtstraum — Don Carlos — Der Widerspenstigen Zähmung — Christinas Heimreise — Judith — Hamlet — Tabellarischer Anhang — Register.

Über dies Buch, das zum ersten Mal einen künstlerischen Überblick über das Schaffen Max Reinhardts gibt, schreibt **Maximilian Harden** in der „Zukunft": Ein Buch, in dem mit tapferer junger Begeisterung der Versuch gemacht wird, aus einer Kritikenreihe wie von selbst das Bild des stärksten deutschen Theaterleiters sich gestalten zu lassen, aus einem Buch, dem die beste Eigenschaft, Liebe zum Objekt, auch der im einzelnen anders Empfindende nicht absprechen kann. Die Skizzen geben auch dem Fernen eine Vorstellung von der szenischen Kunst des Deutschen Theaters und können zur Zerstörung des Aberglaubens beitragen, daß da mit aufdringlich grellem Pomp und ohne Ehrfurcht vor der Hirnwelt des Dichters gewirtschaftet werde.

Gespräche mit Tolstoj

Mitgeteilt von J. Teneromo / Drittes Tausend

Aus dem Inhalt: Die Legende von Alexander I — Die Mitarbeiter Tolstojs — Wie „Die Macht der Finsternis" entstand — Die Früchte der Aufklärung — Die Legenden der Bettler — Die zwei Greise — Das vergossene Blut — Tolstoj über den Antisemitismus — Die Märchenerzählerin — Der Zionismus — Tolstoj und die Konstitution — A. S. Suworin — Die Sage von Alexander dem Großen — Wie Tolstoj das Rauchen aufgab.

Das Buch entstammt Aufzeichnungen über Gespräche, die J. Teneromo, der intime Freund Tolstojs, in Jasnaja Poljana in den Jahren 1885—1908 mit dem Grafen geführt hat.

Broschiert Mark 2.50 Gebunden Mark 3.50

Druck von Mänicke und Jahn, Rudolstadt.

